DIE NEUGESTALTUNG DES MODERNEN ENGLISCHEN THEATER-WESENS

UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DEN SPIELPLAN

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
GENEHMIGT VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

VON
HARRY BERGHOLZ
AUS
BERLIN

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 9. JUNI 1932
TAG DER PROMOTION: 31. MAI 1933

GEDRUCKT BEI GUSTAV THIE IN GENTHIN

34 2

Referent: Prof. Dr. Alois Brandl

Korreferenten: Prof. Dr. Max Herrmann

und Prof. Dr. W. F. Schirmer

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Mit Genehmigung der Fakultät
erscheint nur der erste Abschnitt als Teildruck. Die gesamte Arbeit wird im Buchhandel erscheinen; der Satz ist bereits fertiggestellt.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG

1. Zielsetzung (S. 1). 2. Grundsätzliches über Drama und Theater. Drama (S. 2) — Theater (S. 4) — Organisation (S. 5).

DAS ENGLISCHE NATIONALTHEATER

1. Das Geschäftstheater. Allgemeine Kennzeichen (S. 9) — England, bes. London (S. 13) — Long Run (S. 14) — Touring System (S. 15) — Provinz (S. 17). 2. Das englische Theaterum 1870 (S. 17). 3. Der Besuch der Comédie Française in London (S. 20). 4. Die Nationaltheater-Idee. Allgemeine Grundlagen (S. 22) — England vor 1870 (S. 24). 5. Öffentliche Meinung um 1871. Neuhumanismus und Aufklärung (S. 25) — Doran, Godwin, Planché (S. 28) — Ihre Anhänger (S. 30) — Das Shakespearetheater in Stratford (S. 32). 6. Öffentliche Meinung 1878/79. Godwin, Planché (S. 33) — Comédie Française zum zweiten Male in London (S. 34) — Matthew Arnold und andere Anhänger (S. 35). 7. William Archer und die Idee (S. 37) — Seine Gefolgschaft: Shaw, H. Fyfe etc. (S. 42). 8. Öffentliche Meinung nach 1900 (S. 43) — National Theatre Committee (S. 44) — SCHEME AND ESTIMATES (S. 44) — Shakespeare Memorial Committee (S. 45) — Der Krieg (S. 47). 9. Öffentliche Meinung nach dem Kriege (S. 47) — Gollancz (S. 48) — H. Granville-Barker (S. 48) — Ervine (S. 49) — Grein (S. 50) — Drama League (S. 51). 10. Der englische Staat und das Theater 1930 (S. 53) — Die Zensur (S. 53).

PRAKTISCHE REFORM

1. Verschiedene Möglichkeiten (S. 55). 2. Ihre Wichtigkeit für den Dramatiker (S. 57) — Tantiemen (S. 58).

DIE AMATEURTHEATER-BEWEGUNG.

1. Rechtsgrundlagen (S. 61) — Geschichtliche Grundlagen (S. 62) — Puritanismus und Theater (S. 64). 2. Die Schultheater (S. 65). 3. Die Universitäten. O. U. D. S. (S. 66) — A. D. C. (S. 69) — Weitere Universitäten (S. 70) — 4. Sonstige Liebhabertheater (S. 71) — Hauptentwicklungstendenzen (S. 72) — Drama League (S. 74) — Krieg als Wendepunkt der Entwicklung? (S. 78) — Fronttheater (S. 79) — Lena Ashwell Players (S. 80). 5. Das Irish Literary Theatre (S. 81). 6. Andere irische Amateure (S. 87) — Wales (S. 90). 7. Schottland (S. 92). 8. England. Stockport Garrick Society (S. 101) — The Pilgrim Players (S. 103) — Dörfliche Vereine (S. 106) — Village Drama League (S. 108) — Arts League of Service (S. 110) — Citizen House, Bath (S. 111) — The Unnamed Society, Manchester (S. 112) — The Maddermarket Theatre, Norwich (S. 115) — Sheffield Repertory Theatre (S. 121) — Leeds Civic Playhouse (S. 124). 9. Die Amateure als Publikum (S. 125).

DIE CLUBTHEATER.

1. Was ist ein Clubtheater? Matineen (S. 127) — Copyright Performance (S. 128). 2. Dramatic Students (S. 130) — Janet Achurch (S. 131) — Ibsen (S. 132). 3. Schauspieler-Clubtheater (S. 133). 4. Théâtre Libre als Vorbild (S. 135) — Independent Theatre (S. 136). 5. Elizabethan Stage Society (S. 138) — Stage Society (S. 139) — Volksbühnengedanke (S. 147). 6. Pioneers (S. 148) — Andere Clubtheater (S. 149). 7. Playgoers' Club (S. 151) — O. P. Club u. a. (S. 152).

DIE REPERTORY THEATRES.

Begriffsdefinition (S. 153) — Abbey Theatre, Dublin (S. 155) — Das Court Theatre und Granville-Barker (S. 160) — Gaiety Theatre, Manchester (S. 166) — Scottish Repertory Theatre, Glasgow (S. 177) — Liverpool Repertory Theatre (S. 183) — Birmingham Repertory Theatre (S. 200).

Die Repertoiretheater-Bewegung bis zum Krieg (S. 213). — Old Vic., London (S. 215) — Plymouth Repertory Theatre (S. 218).

Die Nachkriegszeit (S. 224) — Bristol's Little Theatre (S. 226) — Southend Repertory Theatre (S. 237) — Repertory Theatre, Hull (S. 238) — Rusholme Theatre (S. 244) — The Oxford Players (S. 245) — Cambridge Festival Theatre (S. 249) — The Playhouse, Newcastle-on-Tyne (S. 255) — Repertory Players, Northampton (S. 256) — The Masque Theatre (S. 257) — Andere Repertoiretheater (S. 258).

Die Gate Theatres und die jüngste Entwicklung in London (S. 259) — Lyric Theatre, Hammersmith (S. 266) — Everyman Theatre, Hampstead (S. 267) — Embassy Theatre, Swiss Cottage (S. 270) — Rückblick (S. 271).

NACHWORT

INDEX

VERZEICHNIS

der Abkürzungen und zitierten Periodica.

a. a. O.: am angebenen Ort (loco citato).
ACADEMY, THE. London, W.
ADYB: THE AMATEUR DRAMATIC YEARBOOK, 1928-9; edited by G. W. Bishop (London, Black). Weitere Jahrgänge nicht erschienen.
A E: THE DRAMA IN ADULT EDUCATION, A Report by the Adult Education Committee of the Board of Education, being Paper No. 6 of the Committee (London, 1927).
ATH: THE ATHENÆUM. London, W.
bes.: besonders (esp.).
BOOKMAN, THE. London, M.
BUILDER, THE. London, W, 1842 ff.
Byrne: Dawson Byrne, THE STORY OF IRELAND'S NATIONAL THEATRE (Dublin, 1929).
bzw.: beziehungsweise (resp.).
cf.: vergleiche.
CLARION, THE. London, D.
CONTEMP R: CONTEMPORARY REVIEW. London, M.
COURIER: LIVERPOOL COURIER. Liverpool, D.
D.: Tageszeitung.
d. h.: das heißt (i. e.).
Diss.: Dissertation.
D. N. B.: DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY.
D P M: DAILY POST AND MERCURY. Liverpool, D.
DRAMA. London, M. Offizielles Organ der Drama League.
DUBLIN MAGAZINE. Dublin, Q.
Elliot: AMATEUR CLUBS AND ACTORS, edited by W. G. Elliot (London, 1898).
ENGL R: THE ENGLISH REVIEW. London, M.
ENGLISCHE STUDIEN. Leipzig, 4 M.
E R: EDINBURGH REVIEW. London, Q.
ERA, THE. London, W.
EVENING CHRONICLE, THE. Manchester, D.
EVENING DISPATCH, THE. Edinburgh, D.
f., ff.: und folgende Seite[n] (seq[q].).

FINANCIAL TIMES, THE. London, D.
FORTN R: FORTNIGHTLY REVIEW. London, M.
GLASGOW HERALD. Glasgow, D. Bes. die Nummer vom 13/1/1931.
GRB: GREEN ROOM BOOK, London. Erschienen sind die Jahrgänge 1906 (GRB 6), 1907 (GRB 7), 1908 (GRB 8) und 1909 (GRB 9).
Howe: P. P. Howe, THE REPERTORY THEATRE, A RECORD AND A CRITICISM (London, 1910).
IDLER, THE. London, M.
LIVERPOOL ECHO, THE. Liverpool, D.
LONDON MERCURY, THE. London, M.
M.: monatlich erscheinende periodische Druckschrift.
Mackinnon: Allan Mackinnon, THE OXFORD AMATEURS (London, 1910).
Malone: Andrew E. Malone, THE IRISH DRAMA (London, 1929).
MANCHESTER EVENING NEWS, THE. Manchester, D.
MANCHESTER GUARDIAN, THE. Manchester, D.
MASK, THE. Florence, Q.
Matthews: Bache Matthews, A HISTORY OF THE BIRMINGHAM REPERTORY THEATRE (London, 1924).
MODERN SCOT, THE. Edinburgh, M.
Mottram: R. H. Mottram, THE MADDERMARKET THEATRE (Norwich, o. J. [1928?]).
MUNSEY'S MAGAZINE. New York, M.
NATION, THE. New York, W.
N. Y.: New York.
19th CENT: NINETEENTH CENTURY. London, M.
OBS: THE OBSERVER. London, W.
o. J.: ohne Angabe des Erscheinungsjahres (without year).
p.: Seite. pp.: Seiten.
PALL MALL GAZETTE. London, M.
POET LORE. New York, M.
Q.: vierteljährlich erscheinende periodische Druckschrift.
QUEUE. London, M, 1931; edited by Alfred Wareing.
REP, THE. Newcastle-on-Tyne, 2W (vgl. S. 255).
REVUE ANGLO-AMERICAINE. Paris, M.
RL: Ryland's Library, Manchester (vgl. S. 166, Note 3).
S.: Seite (immer auf Verweisungen innerhalb dieses Buches bezüglich; sonst: p.).
SAMHAIN: Programmschrift des Abbey Theatre, Dublin; erschien einmal jährlich von 1901 bis 1906 und 1908.
SAT R: SATURDAY REVIEW. London, W.
SCOTS MAGAZINE, THE. Glasgow, M, 1924 ff.
SCOTTISH STAGE, THE. Glasgow, M, 1930 ff.
SHEFFIELD DAILY TELEGRAPH.
SPECTATOR, THE. London, W.

STAGE, THE. London, W.
STYB: "THE STAGE" YEAR BOOK, edited by Lionel Carson; erschienen für die Jahre 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921-25, 1926, 1928. (Die fett gedruckten Ziffern stehen als Abkürzung der Jahresbezeichnung bei den Zitaten.)
TIMES, THE. London, D.
TOWN CRIER, THE. London, M.
u.: und. — usw.: und so weiter (etc.).
u. a.: und andere; unter anderm, andern (inter alia).
übs.: übersetzt (translated).
UMPIRE, THE. Manchester, D.
VANITY FAIR. New York, M.
vgl.: vergleiche (cf.).
vol.: Band.
VOLKSBÜHNE, DIE. Berlin, M.
W.: wöchentlich erscheinende periodische Druckschrift.
WESTERN MORNING NEWS AND MERCURY, THE. Plymouth, D.
WOMAN WORKER, THE. London, M.
WWT: WHO'S WHO IN THE THEATRE, edited by John Parker; London, 1914, 1925, 1930.
z. B.: zum Beispiel (e. g.).
* vor dem Titel eines Stückes bedeutet: Uraufführung, bzw. zum ersten Male auf einer öffentlichen englischen Bühne. — For the first time on any English stage.
† hinter dem Titel eines Stückes bedeutet: Einakter. — One-act play. (Diese Angaben waren vollständig nur bei den Listen des Manchester Gaiety Theatre und des Scottish National Theatre durchzuführen.)

EINLEITUNG

1.

Als William Archer zu Beginn seiner kritischen Tätigkeit im Jahre 1882 die englische Literatur seiner Zeit auf dramatische Talente durchsuchte, konnte er über folgende Autoren berichten[1]: James Albery, F. W. Broughton, F. C. Burnand, Henry J. Byron, W. S. Gilbert, Sidney Grundy, Bronson Howard (Amerikaner), H. A. Jones, Paul Meritt, Herman C. Merivale, A. W. Pinero, Robert Reece, George R. Sims, S. Theyre Smith, Alfred Tennyson und W. G. Wills. Also unter diesen 16 Autoren nur ein Künstler, nur ein Tennyson, dem Archer noch dazu das dramatische Können absprechen muß, wenn er ihm auch sein ehrliches Bemühen bescheinigt. Von Brownings und Swinburnes dramatischen Versuchen spricht Archer nicht, da er es nur mit den auf der Bühne lebendigen Dramen zu tun hat; zusammenfassend kann er aber über sie und einige andere auch nur sagen, sie "form an additional proof of the total divorce of literature from the stage"[2]). Überhaupt kommt Archer mit Recht zu dem Endresultat: ". . . though the English drama does not exist as literature, it exists and flourishes as a non-literary product"[3]).

In diesem Buche betrachtete Archer ungefähr die Zeit von 1870—1880; 1886 fragt er noch einmal ARE WE ADVANCING?[4]) Aber auch dieser zweite Querschnitt fördert nur wenig Neues zutage; an neuen Namen unter den Autoren kann er nur nennen: Robert Buchanan, J. C. Carr, R. C. Carton, Mr. Raleigh, Joseph Derrick, G. W. Godfrey und einige noch weniger bekannte.

Die englische dramatische Literatur in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zeigt einen offen-

[1]) William Archer, ENGLISH DRAMATISTS OF TODAY (London, 1882).

[2]) a. a. O. p. 21.

[3]) a. a. O. p. 3.

[4]) In William Archer, ABOUT THE THEATRE (London, 1886).

baren Tiefstand. Es gab kaum Dramatiker, die sich und ihr Werk ernst nahmen, und noch weniger solche, die ernst genommen werden konnten. Auch kann als bewiesen gelten, daß das heutige englische Drama und Theater demgegenüber literarisch höher steht. Wenn die Literaturgeschichte auch noch nicht über den Wert und Unwert der heute lebenden Dramatiker entschieden hat, so ist doch kein Zweifel darüber möglich, daß der allgemeine Standard höher ist als vor 50 oder 60 Jahren. Von dieser Gegenüberstellung ausgehend, kam ich zu der Frage, wie eine solche Wandlung zu erklären sei. Und diese Frage ist es, um deren Beantwortung ich mich in dieser Untersuchung bemühen will.

2.

Es handelt sich also darum, das moderne englische Drama in seinen soziologischen Grundlagen zu ergründen und darzustellen, ein Versuch, der auf um so größere Schwierigkeiten stößt, als allgemeine Untersuchungen über die Soziologie der Künste — oder, schon etwas bestimmter gefaßt: über die Soziologie des Dramas und Theaters — bisher fast völlig fehlen. Erst jetzt wird dies Thema von Julius Bab in seiner SOZIOLOGIE DES THEATERS[1]) zum ersten Male zur Erörterung gestellt. Die geringen früheren Ansätze zu ähnlichen Überlegungen werden in diesem Buch zitiert und glossiert[2]). Die Diskussion ist also eben erst eröffnet; zu welchen endgültigen Ergebnissen sie schließlich gelangen wird, ist noch ganz ungewiß. Gerade deshalb muß aber versucht werden, den geistigen Standpunkt zu bestimmen, der im folgenden eingenommen werden kann. Denn nur so wird es für einen fremden Betrachter möglich sein, das Material, das in dieser Untersuchung zusammengetragen ist, zu benutzen, auch wenn die Wissenschaft später den hier eingenommenen Standpunkt verwirft. Wenn man Sombarts grundsätzliche Forderung für die Soziologie annimmt, "daß sie das Geistige als solches zum Gegenstand ihrer Betrachtung macht,

[1]) Julius Bab, DAS THEATER IM LICHTE DER SOZIOLOGIE (Leipzig, 1931).

[2]) Mit Ausnahme einiger Universitätsschriften, wie von Wolfgang Hoffmann-Harnisch (Frankfurt, 1925), Bruno Schöne (Frankfurt, 1927), F. W. Bastian (Hamburg, 1926) und Hans Reusch (Köln, 1924), die aber alle nichts Wichtiges bringen.

ohne den Ehrgeiz zu haben, es ‚ableiten' oder ‚auflösen' zu können; daß sie aber andererseits die sozialen Beziehungen und Abhängigkeiten alles Geistigen in ihrer überragenden Bedeutung und ihre Erforschung als wertvoll betrachtet"[1]), so ist jetzt im speziellen Fall zu fragen: An welcher Stelle steht das Drama zwischen den übrigen Formen der sozialen Welt, wie gliedert es sich in sie ein, und wie grenzt es sich gegen sie ab?

Zunächst ist die Zugehörigkeit des Dramas — das hier immer in seiner reinen Form, ohne Zusammenhang mit der Musik, gemeint ist — zur Dichtung, zur Wortkunst mithin, ohne weiteres klar. Wie bei Lyrik und Epik ist das äußere Darstellungsmaterial die Sprache; es unterscheidet sich von diesen beiden anderen Wortkünsten vornehmlich durch die besondere Thematik: stellt der Lyriker im Gedicht das eigene Ich dar, einen Seelenzustand also, so stellen der Epiker und der Dramatiker die Welt in der Bewegung dar. Der erstere jedoch zeigt, wie die Welt mit ihrem Geschehen ein Individuum (oder an seiner Stelle eine zusammengehörige Gruppe von Individuen) beeinflußt und so zur Entwicklung bringt, während der Dramatiker von einem entgegengesetzten Standpunkt aus alles Geschehen betrachtet. Er zeigt das Individuum im Kampf gegen die Welt, wie es von sich aus die Welt zu einer Einheit zu gestalten trachtet. Doch hinter solcher "Ichsucht", die die Grundlage des Dramas bildet, muß als Gegengewicht in jedem Werk das Religiöse, das Mythische, eine überindividuelle Macht, zu spüren sein. Das Ich versucht, über die Welt und ihre Vielheit zu triumphieren, während eine höhere Macht schließlich das aufbegehrende Individuum zurückzwingt in die allgemeinen Grenzen. Die Hybris darf nur auf kurze Zeit, nicht auf die Dauer, bestehen; eine Katastrophe muß auf sie folgen. Diese kann — der Natur der Hybris entsprechend — doppelter Art sein: tragisch-vernichtend oder komisch-beschämend. Von anderen eigenen Gesetzen des Dramas (die zum großen Teil aus diesen Erfahrungsgrundsätzen sich ableiten) soll hier nicht die Rede sein.

Aber wie das Wort und damit alle Wortkunst überhaupt die Tendenz zum Gesprochen-Werden, zur Akustik, hat, so auch das Drama. Und seinen besonderen Bedingungen, seiner eigenen

[1]) Werner Sombart, SOZIOLOGIE, in den Quellenhandbüchern der Philosophie (Berlin, 1923), p. 10.

Form entsprechend, wohnt ihm der Drang nach klanglicher Verteilung der verschiedenen Stimmen inne. Daraus folgt wiederum die Tendenz, diese Stimmen in Menschen verkörpert zu sehen, die — dem Sinn des Gesprochenen entsprechend — ihre Worte durch Aktionen begleiten und verdeutlichen; d. h. das Drama hat von sich aus die Tendenz zum Theater.

So stößt das Drama hier an eine andere Sphäre des sozialen Gefüges, an den Lebenskreis des Theaters, an eine andere Kunst also, die ihren höchsten Zweck im geistig-körperlichen Spiel, im Schau-spiel, verkörpert sieht. Doch wie das Drama von sich aus zum Theater strebt, so das Theater zum Drama. Denn der, der Menschen und ihr Agieren darstellen will, trachtet fortzukommen von der Pantomimik zum Wort, das das Spiel dem Zuschauer besser verstehen hilft. Aber nicht jedes so aus Worten geformte Gebilde wird zum Drama. Es bleibt häufig beim Theaterstück mit all seinen Abarten vom Schauspiel bis zur Revue. In solchen Fällen gelangt die Tendenz des Theaters zum Drama nicht bis ans Ziel, das Spiel des Körpers bleibt die Hauptsache. Vom Standpunkt des Theaters gesehen, können natürlich auch hierbei hohe künstlerische Schauspielleistungen zustande kommen, genau so, wie solche Dramen von künstlerischem Wert (z. B. lyrischem) sein können, bei denen die Tendenz zum Theater schlecht oder nur in ungenügendem Maße ausgebildet ist. (Es sei nur an Hardys THE DYNASTS erinnert.) Aber das Höchste kann in beiden Fällen nicht erreicht werden, sondern nur, wenn Drama und Theater vereint sind, wenn beide einander dienen; denn nur so findet jedes völlige Erfüllung des eigenen Wesens. Und darum muß dieser Idealzustand als letztes Maß gelten, auch wenn in der Praxis stets nur relative Annäherungen begegnen können.

Aber vom Bereich des Theaters und anderen hier weniger wichtigen Sphären (wie Polizei, Kirche, Staat usw.) abgesehen, kollidiert das moderne Drama noch mit einem anderen Interessenkreise: dem Kapital. Doppelt — wenn auch beide Male indirekt — berührt es den volkswirtschaftlichen Kreis. Erstens durch den Dramatiker, denn auch er ist, da er leben muß, auf Gelderwerb angewiesen. Und da er es ist, der das Kunstwerk schaffen soll, ist indirekt auch das Drama in den Kreis des Geldes hineingestellt. Zweitens aber wird das Geld auf dem Umwege über das Theater und dessen geschäftliche Organisation für das Drama wichtig und einflußreich, wichtiger als durch die Interessen des Dramatikers.

Stärker ist die Macht des Geldes hier aus dem einfachen Grunde, weil das Theater in geldlicher Beziehung von viel mehr Faktoren abhängig ist, als das Drama allein. Und wo Geld oder Geldeswert umgesetzt wird, da ist der Profitmacher kaum zu vermeiden. Weil nun aber, wie oben gezeigt wurde, Drama und Theater eng miteinander zusammenhängen, so wird durch die Herrschaft des Geldes über das Theater auch das Drama unter diese Herrschaft gestellt, wenn nicht besondere Maßnahmen ergriffen werden, um es vor diesem leicht schädlichen Einfluß zu schützen.

Bei all diesen Ausführungen wird das Publikum, d. h. die Allgemeinheit in ihrer Gesamtexistenz, die die Grundlage für die spätere Aufspaltung in einzelne Lebens- und Interessenkreise darstellt, vorausgesetzt. Die Pflicht des Publikums am Theater — soweit es eben überhaupt am Theater interessiert ist — besteht darin, daß es den ausübenden Künstlern und ihren Mitarbeitern das notwendige Betriebskapital zur Verfügung stellt. Es muß aber auch die Verwendung dieses Kapitals selbst beobachten und kontrollieren, wenn nicht der Privatunternehmer diese Rolle übernehmen soll, der dann zwangsläufig nicht nur nach Bezahlung seiner Tätigkeit, sondern auch nach Profit streben wird. Es kann aber nicht die Aufgabe der Kunst (des Dramas, des Theaters oder sonst einer) sein, Profit abzuwerfen. „Warum ist eine wirtschaftliche Basierung", fragt Julius Bab[1]), „die für die Befriedigung vieler anderer Bedürfnisse eine gewiß nicht ideale, gewiß bestreitbare, aber doch jedenfalls lebensmögliche und diskutable Basis geliefert hat, für das Theater von vornherein und auf alle Fälle ein Schaden und ein Verderb? . . . Das Geschäft ist sozial auch noch möglich, wo es sich um die Befriedigung sehr einfacher seelischer Bedürfnisse handelt. Das Vergnügen, das eine Luftschaukel oder eine Schießbude bereitet, kann jeder Konsument leicht überschauen . . . Zweifellos waren die Mimen ursprünglich nur Lieferanten solcher einfacher Vergnügungen und sind es in manchen Beziehungen bis heute geblieben. Man empfindet den Geschäftsbetrieb für Zirkus und Varieté auch kaum als einen Schaden! Aber ganz anders liegen die Dinge dort, wo das Theater unter Führung des Dichters wieder in Beziehung zu

[1]) DAS THEATER IM LICHTE DER SOZIOLOGIE (Leipzig, 1931), p. 158.

seinem alten religiösen Sinn tritt, wo auf eine den ganzen Menschen ergreifende und verwandelnde Erschütterung gezielt wird. Hier handelt es sich um einen Wert, für den das Individuum keinen sicheren Maßstab hat . . . Das "Geschäft" findet hier beim Instinkt der Abnehmer keine ausreichende Kontrolle — — es ist im Kern unsolide!" Bab sieht hier die Gründe der geschäftlichen Unsicherheit in der Schwierigkeit, die der Käufer (d. h. der Theaterbesucher) hat, die Ware und ihren Wert schätzen zu können: also in den speziellen Bedingungen des Absatzes. Da diese Schwierigkeiten dem Theaterunternehmer von Anfang an natürlich auch bekannt sein müssen (häufig vielleicht nicht ganz bewußt), so drückt sich die allgemeine Unsicherheit des Theatergeschäfts schon bei der Gründung, d. h. in der Finanzierung, aus. Das geht denn auch aus einer Statistik hervor[1]), die das Verhältnis von Anlage- zu Gesamtkapital und das des eigenen Kapitals zum langfristigen Fremdkapital aufzeigt. An Geschäftszweigen sind neben Theaterunternehmungen 33 andere untersucht, von denen zum Vergleich sechs mitzitiert seien:

Geschäftszweig	Zahl der untersuchten Unternehmungen	Anlagekapital in Proz. des Gesamtkapitals			Eigenkapital in Proz. des Gesamtkapitals			Langfristiges Fremdkapital in Proz. des Gesamtkapitals
		Durchschn.	niedrigst	höchst	Durchschn.	niedrigst	höchst	
1	2	3	4	5	6	7	8	9
Handelsunternehm.	31	4,11	0	—18	37,4	1,4	—137	0,5
Elektrotechnik . . .	20	31,9	19	—49	58,6	14	—95	4,3
Automobil-Industrie .	23	34,6	19	—67	49,7	11	—95	1,5
Druckereien	8	62,4	28	—80	66,8	49	—88	6,3
Gaswerke	9	84,5	75	—92	84,4	69	—94	0,7
Straßenbahngesellsch.	7	87,0	76	—95	85,4	77	—90	3,7
Theaterunternehm.	9	93,5	85	—99	74,4	22	—101	22,3

Die Theaterunternehmungen sind in dieser Statistik als letzte aufgeführt, weil ihre Kapitalintensität die stärkste ist, d. h. weil das Umlaufkapital im Verhältnis zum Anlagekapital verschwindend gering ist. Der hohe prozentuale Anteil des Anlagekapi-

[1]) Konrad Mellerowicz, ALLGEMEINE BETRIEBSWIRTSCHAFTSLEHRE DER UNTERNEHMUNG (Berlin, 1929), p. 48.

tals bedingt seinerseits wiederum, daß viel langfristiges Kapital aufgenommen werden muß. Selbst vom betriebswirtschaftlichen Standpunkt ist das Theater als Geschäft eine der schwerfälligsten und schwierigsten Institutionen, die es gibt.

Als Idealzustand ist die Forderung durchaus berechtigt, daß das Geld in der Kunst nur die Rolle des Tauschmittels, nicht die des Zinsen tragenden Kapitals, spielen darf. Das für die Kunst ausgeworfene Kapital darf nur dem Kunstwerk und dem Künstler zugute kommen.

Wie aber kann der Privatunternehmer ausgeschaltet werden? Zwei Wege gibt es: staatliche oder genossenschaftliche Unternehmen. Ist ein wirklich allgemeines Interesse im ganzen Volk am Drama und Theater vorhanden, so empfiehlt es sich, die bestehende Organisation des Staates (vorausgesetzt, daß dieser tatsächlich die Interessen des Volksganzen vertritt) auch für die finanzielle Organisation der Theater zu verwenden. Ist aber nur ein Teil des Volksganzen am Drama und am Theater interessiert, so käme eine Sonderorganisation (nicht vom Staate, sondern von der einzelnen Interessengruppe ausgehend) in Betracht.

Wahrscheinlich wird der zweite Fall häufiger vorkommen, daß nämlich nur einzelne Teile des Volksganzen am Drama oder Theater interessiert sind. Das innere, das geistige Gefüge der Gesellschaft muß von ganz besonderer Art sein, wenn eine allgemeine Rezeptibilität für Drama und Theater entstehen soll. Eher wird es noch geschehen, daß für eines von beiden ein besonderes Interesse da ist. Denn es wird immer Epochen geben, in denen das Individuum von größerer Wichtigkeit ist als die Masse, während anderseits in anderen Epochen die Masse über das Individuum dominieren wird. Im ersten Fall (man könnte solche Zeiten aristokratisch nennen, die anderen demokratisch) wird das Drama leichtere Wirkungsmöglichkeiten haben, während im zweiten Fall das Theater begünstigt sein wird. Denn das Drama ist wesentlich "aristokratisch", da es in der Hauptsache das Individuum und seinen Kampf gegen die Welt darstellt und da es die Schöpfung eines Individuums ist, während das Theater mehr dem demokratischen Ideal des Zusammenwirkens entspricht. Da ja nun aber — wie oben schon ausgeführt wurde — Drama und Theater gleichberechtigt sein müssen, wenn sie ihr eigentliches Wesen erfüllen wollen, so ist dafür eine Gesellschaft vorauszusetzen (wiederum als richtunggebender

Idealfall), in der Demokratie und Aristokratie einander die Waage halten und sich im Ausgleich befinden.

Nach diesen Darlegungen ist der Sinn und die Aufgabe dieser Untersuchung noch einmal zu umschreiben und neu zu fassen. Die ursprüngliche Frage lautete: woher kommt das moderne englische Drama? Ein Teil der Antwort ist ohne weiteres klar: das moderne englische Drama kommt aus den vorhandenen literarischen Wurzeln; es wuchs durch das neu hinzugetragene Gut aus fremden Literaturen (z. B. Ibsen), es wurde beeinflußt durch Neuerungen der theatralischen Technik (z. B. der Beleuchtung oder der Bühnenarchitektur, wie sie u. a. Gordon Craig brachte). Alle diese Entwicklungen sind zum Teil schon untersucht, zum andern Teil zu umfangreiche Materien, um hier behandelt werden zu können. In dieser Untersuchung soll das Hauptaugenmerk darauf gerichtet sein: welche Änderungen in der Organisation des Theaters (insbesondere der finanziellen) sind in der Zeit von ungefähr 1870 bis heute von Bedeutung für das Drama geworden, und — soweit sich das überhaupt feststellen läßt — wie wirkten sich diese Einflüsse aus?

DAS ENGLISCHE NATIONALTHEATER

1.

Wenn heute das Wort „Geschäftstheater" fällt, so stellt sich ohne Zweifel bei der großen Mehrzahl das Bild der übelsten Profitmacherei ein. Es ist aber durchaus nicht nötig, daß diese beiden Begriffe identisch sein müssen. Auch der private Theaterdirektor kann seinen Betrieb in einem Sinne leiten, der allen Ansprüchen genügt. Das wird dann der Fall sein, wenn ihm sein Gewissen verbietet, aus seinem Unternehmen anderen als künstlerischen Gewinn zu ziehen. Solche Direktoren sind nicht allzu häufig, aber auch England hat einige glänzende Vertreter zu stellen, es sei nur an Macready oder Phelps erinnert. Aber dazu gehört eine aufrechte Ehrenhaftigkeit des Charakters (vor allem des Gewissens) und der Wille, nur der Kunst und nicht dem Geld zu dienen. Die Worte, die Phelps bei einer Feier äußerte: ". . . If that theatre (Sadler's Wells) could be made to pay, as I did make it pay, *not making a fortune certainly*, but bringing up a large family and paying my way—well, ladies and gentlemen, I thought if I could do that for eighteen years, why could it not be done again?"[1]) — diese Worte kennzeichnen den Geist, in dem ein wirklicher Theaterdirektor seiner Kunst dienen will.

Aus Phelps' Worten geht gleichzeitig hervor, daß damals eine Bühne mit künstlerischen Zielen sehr wohl ohne Zuschüsse geleitet werden konnte. Das gleiche müßte jedoch auch heute der Fall sein, wenn nicht die grundlegenden Bedingungen andere sein sollten. Was bedeutet ein Zuschuß anderes als eine nachträgliche Etatsbalanzierung? In der Einleitung war gefordert worden, daß im idealen Theaterbetrieb Einnahmen und Ausgaben sich decken sollten. Sind die Ausgaben aber höher als die Einnahmen, so kann das nur zwei Gründe haben (wenn man

[1]) 19 th CENT, vol. 50, p. 991.

davon absieht, daß die Ausgaben durch Rationalisierung der Betriebsführung vielleicht reduziert werden könnten): entweder das Theater wird zu wenig besucht, oder die Einlaßpreise sind zu niedrig kalkuliert. Ist ersteres der Fall, so ist der betreffende Theaterbetrieb nicht lebensfähig; und wird sein Defizit durch nachträgliche Subventionen ausgeglichen, so bedeutet diese Maßnahme, daß er nur durch künstliche Nahrung am Leben erhalten werden kann. Was dagegen die Preiskalkulierung anlangt, so heißt es in der eingehenden Studie, die Kurt Schäfer[1]) der Selbstkostenrechnung des Theaters (insbesondere des modernen deutschen) gewidmet hat, über Preisbildung und -ermittlung beim Theater[2]):

„Der Preis eines Produktes wird im allgemeinen bestimmt durch zwei Momente, die Selbstkosten und die Marktverhältnisse. Man spricht so von Selbstkostenpreis und Marktpreis. Normalerweise muß der Selbstkostenpreis unter dem Marktpreis liegen; übersteigt er ihn, so ist auf die Dauer das Fortbestehen des Betriebes ohne Zufluß neuer Mittel nicht möglich. Beeinflußbar durch innerhalb des Betriebes liegende Maßnahmen ist nur der Selbstkostenpreis, weil nur er sich ja auf innerbetrieblichen Grundlagen aufbaut. Anders der Marktpreis, der sich ganz unabhängig vom einzelnen Betrieb und einzelnen Produkt durch das Spiel von Angebot und Nachfrage bildet. Nur bei Monopolbetrieben besteht davon eine Ausnahme insofern, als es einen Marktpreis in dem hier gedachten Sinne nicht gibt. Durch das Fehlen der Konkurrenz als belebendes, kontrollierendes Element im Spiel der Kräfte innerhalb des Marktes wird der Marktpreis seines selbständigen, unabhängigen Charakters beraubt. Er ist kein Marktpreis mehr, sondern wird zu einer von der Angebotsseite einseitig festgesetzten Größe, dem Monopolpreis. . . . Nur solche Betriebe sind wirksam monopolfähig, bei deren Produktionserzeugnissen es sich um notwendige Bedarfsgüter handelt, für die es Surrogate nicht gibt. Sonst tritt eben Monopolpreisen gegenüber die Auswirkung in Erscheinung, daß die Bedürfnisse nicht oder nur in geringerem Maße befriedigt oder Surrogate dazu herangezogen werden. Wie ist es nun beim Theaterbetrieb? Das Theaterbedürfnis, sei es nun Bildungs- oder Unterhaltungsbedürfnis, gehört . . . in den meisten Fällen zu den nur wünschenswerten oder gar Luxusbedürfnissen (Anm.: In der Einleitung von Niklisch, Allgemeine Betriebslehre), an deren Befriedigung erst gedacht werden kann, wenn die notwendigen Bedürfnisse des Leibes ihre

[1]) Kurt Schäfer, DER THEATERBETRIEB UND SEINE SELBSTKOSTEN (Diss. Frankfurt, 1928).

[2]) a. a. O. p. 122 ff.

Befriedigung gefunden haben. . . . Wenn also im Theaterbetrieb willkürlich in die Höhe gesetzte Monopolpreise verlangt würden, so hätte das einfach zur Folge, daß ein Teil der Theaterbesucher sein Theaterbedürfnis aus rein wirtschaftlichen Gründen nicht mehr befriedigen könnte, ein anderer Teil aus den gleichen Gründen zu den Surrogaten abwandern würde. Im weiteren Sinne ist zu den letzteren auch das Kino in seiner heutigen Vervollkommnung zu rechnen. . . . Trotzdem handelt es sich beim Theater um einen einseitig vom Produzenten festgesetzten Preis. Aber was ist das für ein Preis? Wir haben gesehen, daß es weder ein Marktpreis noch ein Monopolpreis im eigentlichen Sinne ist; folglich muß es hier noch eine dritte Art geben. Es ist ein Preis, wie er ähnlich oder sogar gleich in den Tarifen der Eisenbahn zum Beispiel vorkommt. Vielleicht könnte man deshalb überhaupt, auch für die Eisenbahn, von einem Tarifpreis sprechen und damit eine Unterart des Monopolpreises bezeichnen. . . . Der Grund für diese Übereinstimmung liegt in der Zugehörigkeit beider Betriebsarten zum Darbietungsgewerbe. . . . Es handelt sich dabei um Betriebe, die keine Sachgüter, sondern Leistungen hervorbringen und diese mit einer gewissen Regelmäßigkeit zur Verfügung halten. Diese Leistungen werden abgesetzt, aber der Absatz vollzieht sich, der Eigenart des Produkts entsprechend, nicht an einen einzelnen Konsumenten, sondern stets an eine große Mehrheit von solchen, deren genaue Anzahl nicht feststeht. Weiter ist die Leistung, für die in dem von den einzelnen Konsumenten gezahlten Teilpreis der Gegenwert ersetzt wird, nicht für diesen einzelnen Konsumenten zahlenmäßig meßbar. Auch handelt es sich stets bei den den Preis einseitig festsetzenden Produzenten um Monopol- oder monopolartige Betriebe, welche aber in der Preisfestsetzung nach oben an gewisse Grenzen gebunden sind und dadurch eben die Abweichung des Preises vom Monopolpreis bedingen."

Obwohl selbstverständlich die Ähnlichkeit der Preisbildung bei dem Theater und den Tarifen der Eisenbahnen nicht übersehen werden kann, scheint mir die Gleichsetzung, die Schäfer versucht, doch kaum angängig. Denn praktisch haben die Beförderungsmittel eben meist ein Monopol, und ihre Preise können f a s t beliebig hoch gesetzt werden, ohne daß der Absatz entsprechend sinkt. Wie aber Schäfer selbst mit Bezug auf das Theater hervorhebt, besteht dort ein derartiges Belieben für die Preisfestsetzung nicht. Die obere Grenze ist fest. Sie ist in den einzelnen Städten für die einzelnen Theater noch etwas unterschiedlich, aber für ein bestimmtes Theater kann sie (abgesehen von seltenen Ausnahmen von kurzer Dauer) nicht willkürlich oder auch nach Maßgabe der Selbstkosten geändert

werden. Die Selbstkosten des Theaters können aber manchmal für bestimmte Aufführungen sehr steigen, oder es kann von dem aufzuführenden Stück zu vermuten sein, daß es das Haus nur für wenige Vorstellungen füllen wird; trotzdem eben kann man die Eintrittspreise nicht entsprechend erhöhen. Der Direktor ist an den traditionellen Preis als obere Grenze gebunden, an das, was ich "Ortspreis" nennen möchte; d. h. ein Theater bringt billige und teure Inszenierungen auf den Markt, ohne daß es seine Verkaufspreise erniedrigt, bzw. erhöht. (Wenn wirklich Änderungen der Kassenpreise vorgenommen werden, so richten sich diese erfahrungsgemäß fast nie nach dem Gestehungspreis; das geht auch daraus hervor, daß für die „Kapazität" der einzelnen Häuser bestimmte *Summen*, nicht nur die größtmögliche Besucher*zahl*, angegeben wird.)

Schäfer selbst sind anscheinend derartige Bedenken gekommen; denn im weiteren Verlauf seiner Untersuchung weist er nach, daß die zwei Bestimmungsgründe der Tarifbildung, Selbstkosten und Wert der Leistung für den einzelnen Benutzer, beim Theater nichtig oder wenigstens in ihrer Bedeutung so gemindert sind, daß sie vollkommen irrelevant werden.

So muß also der Theaterleiter die Ausgaben für die einzelnen Aufführungen immer nach den vermutlichen Einnahmen bestimmen — über die er doch nur wenig vermuten kann. Es ist einzig und allein eine Gewohnheit, im Voranschlag mit 33 % vollen Häusern zu rechnen[1]); doch scheint es auch durchaus üblich, gefährlicher zu kalkulieren und mit 50, 60, ja 80 % vollen Häusern zu rechnen. Das Geld, das an der Kasse eingenommen wird (einschließlich Vorverkauf und "library booking"), ist nun aber die einzige Einnahmequelle, wenn von den verhältnismäßig geringen Summen abgesehen wird, die Garderoben, Restaurantbetrieb, Programme usw. (ob direkt oder verpachtet) abwerfen.

Dem Zwang der Kasse ist eigentlich jeder Direktor heute unterworfen, auch bei den Staats- und Stadttheatern oder bei den Volksbühnen. Andernfalls — nämlich, wenn eine freie Preisbildung möglich wäre — brauchte der Theaterdirektor nicht wegen der seit 1870 (oder früher) dauernd gestiegenen und noch steigenden Lasten zu klagen. Zu solchen Lasten sind

[1]) Max Epstein, THEATER UND VOLKSWIRTSCHAFT (Berlin, 1914), p. 19.

nicht nur immer größer werdende Ausgaben für Ausstattung usw. zu rechnen, sondern in erster Linie die überteuerten Pachtsummen. Das gilt von fast allen Großstadttheatern, besonders aber von den Londoner. „Auf ihnen — wie auf den Konzerten — lastet nicht nur eine hohe Staatssteuer, die im Durchschnitt zwanzig Prozent ausmacht, sondern in allererster Linie die oft geradezu phantastisch hohe Pachtsumme. London hat ursprünglich ein paar großen Herzögen gehört, bis sich allmählich der Grundbesitz zersplittert hat, doch gehören noch immer ganze Stadtbezirke einzelnen Familien. Die Londoner Grundstückswerte und damit die Miet- und Pachtgelder sind, durch dieses System begünstigt, unerhört in die Höhe getrieben worden, und diese lasten auf der ganzen Wirtschaft. Die Theater- und Konzerthallen sind nicht imstande, diese Last abzuwälzen, und man kann sich vorstellen, was es heißt, wenn ein Theater außer allen anderen Unkosten zunächst eine Pachtsumme von fünf-, sechshundert oder gar tausend Pfund pro Woche finanzieren muß!"[1]). So schildert Rudolf Kircher als guter Kenner der englischen Verhältnisse die Schwierigkeiten der Londoner Theater. In Ergänzung seiner Feststellungen ist nur noch zu bemerken, daß in keinem Fall der eigentliche Pächter ("lessee") den Betrieb des von ihm gepachteten Theaters selbst zu leiten scheint. Er verpachtet vielmehr das Theater weiter an einen Unterpächter, dem es freisteht, es auch seinerseits noch weiterzuverpachten, usf. Erst durch die große Zahl der Nutznießer kommen also anscheinend die ungeheuren Pachtsummen zustande, wie sie heute — und auch schon in der letzten Vergangenheit — die Londoner Westend-Theater zahlen müssen.

So sind die Theaterdirektoren in London (aber ähnlich auch in anderen Großstädten) gefesselt durch feste Preise („Ortspreise") einerseits und die hohen Lasten anderseits. Darum ist es jetzt auch sehr selten, daß ein Londoner Direktor, ein 'manager', zum Profitmacher wird. Zwar streben die meisten von ihnen nach Gewinn, aber selten mit Erfolg[2]). Die wirk-

[1]) Rudolf Kircher, FAIR PLAY (Frankfurt a. M., 1927), p. 133; auch Allardyce Nicoll schreibt in THE ENGLISH STAGE (London, 1928), p. 63: ". . . letting and sub-letting have put burdens on our playhouses which they are incapable of bearing without sacrifice of artistic form and expression".

[2]) cf. THE MASK, vol. 15 (1929/30), p. 158: "The figures which are published below prove that the theatre cannot make money".

lichen Profitmacher haben mit dem Theaterbetrieb selbst fast nie mehr etwas zu tun: sie sind Besitzer, Pächter oder Unterpächter des Theatergebäudes. Durch dieses System ist der Besitzer eigentlich ohne jedes Risiko, und auch die einzelnen Pächter müssen nur fürchten, daß ihr Unterpächter in Konkurs geht, bzw. daß das Theater unbenutzt und ohne Mieter steht.

Der Theaterdirektor kann im wesentlichen also weder seine Unkosten noch seine Verkaufspreise verändern. Wenn er einen Gewinn herauswirtschaften oder auch nur bestehen will, so muß er anders kalkulieren. Er kann seine Ausgaben teilen in fixe (einmalige)[1]), die vor der ersten Vorstellung entstehen, und proportionale (ständige), die laufend durch jede folgende Vorstellung entstehen. Die letzteren müssen natürlich niedriger sein als die Tageseinnahme, so daß ein täglicher Überschuß bleibt. Das ist aber noch kein Gewinn, sondern dieser Überschuß muß zuerst zur Abschreibung des investierten Kapitals dienen. So kann es kommen, daß eine Aufführung vor ausverkauftem Haus über sechs Wochen gespielt werden muß, ehe sie sich rentiert. So entstand die Serienaufführung, der "long run". Natürlich sind Serienaufführungen auch in anderen als kommerziellen Theatern möglich — aber eben nur ‚möglich'. Dagegen ist der Direktor eines Geschäftstheaters auf sie angewiesen.

Praktisch war durch die hohe Bevölkerungszahl in London die Möglichkeit zu Serienaufführungen schon lange vor Erlaß der Theaterfreiheit (1843) gegeben, also vor der eigentlichen Blütezeit des frei-kapitalistischen Theaters. Tatsächlich kommen "long runs" lange vor 1843 vor, gab es doch neben den beiden 'patent theatres', Drury Lane und Covent Garden, auch schon einzelne Unternehmen, z. B. das Haymarket Theatre, die auf rein geschäftlicher Basis existierten (vgl. S. 24). Und für diese lagen die Arbeitsbedingungen im wesentlichen bereits genau so wie heute, auch sie waren auf den "long run" angewiesen. Hier sind denn auch die Anfänge dieser besonderen

---

[1]) In die fixen Kosten müssen auch die Mietsummen für die Zeiten mit einkalkuliert werden, in denen das Theater unbenutzt bleibt; vgl. auch Max Epstein, DAS THEATER ALS GESCHÄFT (Berlin, 1911), p. 160 und W. H. Chantrey, THEATRE ACCOUNTS (London, 1915), p. 46.

Verkaufsform zu finden. "The first production to obtain a run of over 50 nights was the famous comic opera, THE BEGGAR'S OPERA, . . . produced at Lincoln's Inn Fields Theatre in 1728, and which was performed sixty-two times successively", wie John Parker in seiner überaus fleißigen Zusammenstellung "Long Runs on the London Stage" errechnet hat[1]). "The first play to achieve the notoriety of being performed 100 successive nights was TOM AND JERRY (1821/22) . . . The first play to secure a run of 500 successive performances was OUR BOYS (Verfasser: H. J. Byron) . . . Nine plays only have secured continuous runs of more than 1,000 performances". CHU-CHIN-CHOW mit 2 238 steht an der Spitze (1916).

Hierbei handelt es sich nur um Aufführungen in London. Waren aber dort die Stücke abgespielt, so wurden sie auf Wanderschaft durch die Provinz geschickt. Daß einzelne Stars durch alle Städte mit gewissen Paraderollen auf Tournee gingen, war in England schon lange vor 1870, dem Beginn des modernen 'touring system', Sitte gewesen. Aber die Stücke, in denen sie auftraten, waren nicht ihr Monopol, und häufig genug — ja meistens, wie es scheint — kamen sie auch allein und spielten mit dem ortsansässigen Ensemble. Die Stücke, die auf solchen Tourneen gespielt wurden, waren also anscheinend nie im Monopolbesitz eines Schauspielers oder einer Truppe. Sie konnten überall aufgeführt werden. Für den Autor war es aber oft mit großen Schwierigkeiten verbunden, sein Honorar zu erhalten, ja oft genug erfuhr er gar nichts von der Aufführung seines Stückes. Eine "Dramatic Authors' Society" wurde gegründet zum Zweck der geschäftlichen Vertretung der Theaterdichter. "On the 10th of June, 1833, as I have previously said[2]), the Royal assent was given to the Dramatic Authors' Act, and a society was immediately formed to facilitate the working of it with the least possible inconvenience to managers; for the clear and simple words of the Act, about which there could be no mistake, certainly placed the proprietors or lessees of provincial theatres in a very awkward situation. — The performance of any sort of dramatic entertainment, *or any portion thereof*, without the consent in writing of its author

[1]) In WWT 30, p. 1348 ff.

[2]) James Robinson Planché, RECOLLECTIONS AND REFLECTIONS (London, 1901), p. 101 ff.

or his assignee, "rendered the parties representing, or causing to be represented, liable to a penalty of not less than forty shillings for every offence, or an action for damages either to the amount which it could be proved the author had suffered, or of what the manager had gained by the representation, at the option of the author, with double costs of suit." . . . By the establishment of a society in London, with a secretary who should be authorised by the members generally to grant conditional permission as the agent of the author, and the fixing of a scale of prices, according to the size of the theatre, for every class of protected dramas, managers were enabled to play whatever they pleased without fear of legal proceedings, and could calculate exactly the expenses they were incurring. Accustomed however, for so many years to ignore the rights of the authors, the recognition of them by the law of the land was anything but palatable to the managers in general"[1]). Obwohl jedoch die Anregung zu dem Gesetz wie zu der Neugründung der Dramatic Authors' Society von Planché ausgegangen war, scheint er nicht ihr eigentlicher Gründer gewesen zu sein. Als solchen nennt vielmehr Clement Scott, der bekannte Kritiker der viktorianischen Zeit, Thomas James Serle[2]). "The payment of fees was further simplified by a later regulation of the Society under which managers obtained by payment of a lump sum the right to play any play on the Society's list"[3]). Zwischen erfolgreichen Stücken und weniger erfolgreichen wurden keine Unterschiede gemacht. Die Verfasser der ersteren fühlten sich mit Recht benachteiligt, sie machten sich selbständig. Aber wie sollten sie ihre Tantiemen eintreiben? Der bekannte Dion Boucicault (1822—1890) hatte den rettenden Gedanken: er bot seine Stücke überhaupt keinem Theater mehr zur Aufführung an, sondern er engagierte sich in London seine eigenen Schauspieler, studierte sein Werk mit ihnen ein und ließ sie dann in London und in der Provinz auf eigene Rechnung spielen. Die Konkurrenz war ausgeschaltet.

Nach ihm kamen viele andere, hauptsächlich nicht die Autoren selbst, sondern sogenannte "touring managers", die

---

[1]) a. a. O. p. 138 f.

[2]) Clement Scott, THE DRAMA OF YESTERDAY AND TODAY (London, 1899), vol. I, p. 155.

[3]) SAT R, vol. 66, p. 433.

das alleinige Aufführungsrecht für ein Stück erwarben, das nun niemand außer ihnen spielen durfte. Die Schauspieler, die in solchen Stücken auftraten, waren mit diesem System gleichfalls zufrieden. Denn war das Stück ein Erfolg, so brauchten sie jahrelang keine Proben zu besuchen, brauchten keine Engagementslosigkeit zu fürchten, brauchten keine neuen Texte zu lernen und brauchten schließlich nicht (wie vorher bei den alten "stock companies") jahrelang in derselben langweiligen Provinzstadt zu sitzen. Möglich wurde dies System für die Provinzbühnen erst seit den bequemen und billigen Transportbedingungen der Eisenbahn. Um 1870 herum scheint sich aber das neue System bereits überall mehr oder weniger durchgesetzt zu haben. Schon von 1876 kann T. Edgar Pemberton in bezug auf Birmingham sagen: "Those were the waning days of provincial stock companies"[1]). Und dieses Zeugnis wird noch gestützt durch eine zweite ähnliche Bekundung[2]).

Schließlich aber wurde nur allzu klar, daß die Schauspielkunst bei diesem "touring system" zu kurz kam. Wenn ein Schauspieler vier, fünf Jahre lang dieselbe Rolle spielte, verlor er häufig genug seine Wandlungsfähigkeit, und an die Heranbildung eines erprobten Nachwuchses war so auch nicht zu denken. So ist es zu erklären, daß später auch viele Schauspieler — und gerade die bedeutendsten und auf die Zukunft ihrer Kunst denkenden — zu Gegnern des kommerziellen Theaters und zu Anhängern der Nationaltheater-Idee wurden.

2.

In der Zeit zwischen 1870 und 1880 schwankte die Zahl der in London bestehenden Theater zwischen 21 und 25, oder, wenn die Vorstadtbühnen mitgezählt werden, zwischen 32 und 40[3]). Keine dieser Bühnen empfing eine Subvention von staatlicher Seite[4]); über private Zuschüsse hat sich gleichfalls nichts er-

[1]) In THE BIRMINGHAM THEATRES (Birmingham, 1889), p. 154.

[2]) E. Lawrence Levy, BIRMINGHAM THEATRICAL REMINISCENCES, 1870—1920 (Birmingham, o. J. [1921?]), p. 12 ff.

[3]) Festgestellt nach H. Barton Baker, HISTORY OF THE LONDON STAGE (London, 1904), pp. IX—XIV.

[4]) Ernst Leopold Stahl, DAS ENGLISCHE THEATER IM 19. JAHRHUNDERT (München, 1914), p. 12.

mitteln lassen, auch sind solche nicht wahrscheinlich. Alle Londoner Unternehmen zu dieser Zeit waren also rein geschäftliche Unternehmen. Was die Londoner während der siebziger Jahre in diesen Theatern zu sehen bekamen, erhellt schon aus dem Querschnitt, wie ihn William Archer zu Beginn seiner Kritikerlaufbahn gegeben hatte und dessen Ergebnisse ich am Anfang dieser Untersuchung mitgeteilt habe. Aber um 1870 herum müssen die Verhältnisse noch trostloser gewesen sein. Denn inzwischen war Irvings Stern im Lyceum Theatre aufgestiegen; 1874 brachte es die Hamlet-Aufführung mit ihm auf eine Serie von zweihundert Vorstellungen, und 1878 wurde Irving sein eigener Direktor und konnte nun noch eher nach seinen künstlerischen Idealen schaffen als zuvor[1]). Wer aber spielte außer Irving in den siebziger Jahren in London noch eine Rolle auf dem Theater? Macready und Phelps hatten sich von der Bühne zurückgezogen, aber schließlich gab es im Prince of Wales' Theatre doch die Bancrofts, „ein von lebendigem Kunstenthusiasmus geleitetes Ehepaar"[2]), die eine hohe schauspielerische Kultur pflegten und zu deren Ensemble zeitweise „die beiden Kendals, John Hare, John Clayton, Coghlan, George Honey, Mrs. Stirling, Ellen Terry"[3]) gehörten. Aber was spielten denn die Bancrofts? — Kaum Klassiker, weder den heimischen Shakespeare noch fremde große Dramatiker, sondern statt dessen T. W. Robertson, den Verfasser von CASTE, OURS, SOCIETY und anderen Theaterstücken. Es ist heute kaum vorstellbar, wie jemals ein vernünftiger Mensch diese blöden Reißer für wirkliche Dramen halten konnte; und selbst, daß das Amüsierpublikum vor diesen Machwerken nicht davonlief, ist nicht zu glauben. Aber das Gegenteil war der Fall. Die Bancrofts spielten Robertson mit zwanzig verschiedenen Werken an ungefähr 3000 Abenden, also zusammen rund zehn Jahre lang. „Robertson bildete das dramaturgische Rückgrat der ganzen Unternehmung", sagt Leopold Stahl[4]), und er zitiert Bancrofts eigene Angabe, daß er die $3^1/_2$ Millionen Mark, die

---

[1]) Stahl, p. 226.
[2]) Julius Bab, DAS THEATER DER GEGENWART (Leipzig, 1928), p. 97.
[3]) Stahl, p. 219.
[4]) Stahl, p. 218.

er bei seiner Direktion erübrigte, hauptsächlich Robertson zu verdanken hatte, während er mit Shakespeare und Sheridan keine Geschäfte machen konnte.

Wenn also damals die erste Bühne Englands auf einem derartigen Niveau stand, was war da vom Durchschnitt zu erwarten? Dieser Tiefstand ist gewiß zu einem großen Teil auf das System des kommerziellen Theaters zurückzuführen, aber es darf nicht vergessen werden, daß dieses System ja erst durch die allgemeine geistige Entwicklung der Zeit zur Herrschaft kam. Wenn jemand für den betrüblichen Zustand von Drama und Theater verantwortlich gemacht werden soll, so kann man nicht nur den Direktoren der Geschäftstheater schuld geben, sondern hauptsächlich auch dem Publikum, für das sie spielten. "The public degrades the managers, the managers the authors, the authors the actors, the actors the critics, and the critics the public again"[1]). Auch die gebildete Oberschicht zog damals die seichte Kost vor: eine Hauptattraktion von London waren jahrelang die Gastspiele der Déjazet, für deren Repertoire von französischen Anzüglichkeiten sich sogar eine genossenschaftliche Organisation bildete. Dabei kamen doch hier als Publikum nur gebildete Kreise in Betracht, da immer in französischer Sprache gespielt wurde[2]). Wenn nicht das Publikum der Hauptschuldige gewesen wäre, wie hätten dann Männer von geistiger Bildung wie Disraeli[3]) oder Tom Taylor (Professor der englischen Literatur!) ihren Ruf dadurch aufs Spiel setzen können, daß sie noch üblere Schmarren als selbst Robertson fabrizierten?

Die wenigen anderen, die für geistige Kultur kämpften und gegen den Strom der Zeit schwimmen mußten, diese wenigen hatten wiederum gar kein lebendiges Verhältnis zum Theater, so daß ihre dramatischen Versuche unaufführbar blieben, selbst wenn sie ausnahmsweise einmal auf direkte Anregung von einzelnen bedeutenden, literarisch fühlenden Theaterdirektoren entstanden. So ging es mit Browning, mit Swinburne, Matthew Arnold, William Morris, Tennyson und Leigh Hunt[4]).

---

[1]) Archer, ENGLISH DRAMATISTS; p. 17.

[2]) Stahl, p. 132.

[3]) Henry Chance Newton, THE OLD VIC. (London, o. J. [ca. 1920]), p. 12.

[4]) Stahl, Kapitel VIII.

So konnte also London (von der Provinz war schon die Rede und wird im einzelnen noch näher gesprochen werden) um 1870 in seinen Theatern nur Farcen, Komödien, Melodramen, 'comediettas', Burlesken, 'extravaganzas' und ähnliches sehen; einige Ausnahmen gab es natürlich fast immer. Daß diese Stücke aber so völlig den Markt dominierten, war nur möglich, weil immer noch weite Kreise der englischen Bevölkerung durch ein puritanisches Lebensgefühl dem Theater fern gehalten wurden. In welchem Maße diese Antipathie erst während der in dieser Untersuchung behandelten Zeitspanne nachließ, wird vielleicht am klarsten, wenn man sich erinnert, welche Rolle der Theaterbesuch in Galsworthys großem Kulturgemälde, in der FORSYTE SAGA, spielt. *Man* ging eben nicht ins Theater, wenn *man* nicht gerade Herr Dartie war; und in späteren Zeiten ging man höchstens in die Oper. Nun waren aber doch durchaus nicht alle Theaterbesucher Darties, sondern es gab unter ihnen (neben der breiten Masse aus der Unterschicht, die sich immer nur lenken läßt in Dingen des Geschmacks) auch manchen ehrlichen Theaterfreund, dem — schon um des Theaters willen — die ewig gleiche Kost, die er vorgesetzt bekam, einmal über werden mußte. Unter ihnen sind die Unzufriedenen zu suchen, die bald gegen den in England üblichen Theaterbetrieb protestieren sollten. Und ihre Gefolgschaft wird häufig genug wohl in solchen Kreisen zu suchen sein, die dem Theater bisher wegen ihrer puritanischen Hemmungen fern geblieben waren.

3.

Das System des kommerziellen Theaters, das in England seit 1843 zum offiziell herrschenden erhoben war und noch heute überwiegt, wurde zuerst im Jahre 1871 einer eingehenden Kritik unterzogen. Auch vorher hatte sich bereits vereinzelte Kritik geäußert und war Unzufriedenheit laut geworden — wie die Schrift von William Effingham Wilson aus dem Jahre 1848 beweist[1]) —, aber ohne irgendeinen Widerhall zu finden. Möglicherweise gehörte auch jener Theaterkritiker des ATHENÆUM Joseph Knight, von dem es heißt, "he used his influence to

[1]) vgl. S. 24.

secure the invitation to the Comédie Française to act at the Gaiety Theatre in London"[1]), vielleicht gehörte auch er zu diesen Unzufriedenen. So hatte London also 1871 Gelegenheit, die künstlerischen Ergebnisse des eigenen Systems mit denen eines anderen zu vergleichen, denn am Schluß der Saison 1870/71 (Mai—Juli) spielte in der Londoner Opéra Comique die Comédie Française als Gast ihr eigenes Pariser Schauspielprogramm. Schon vor dem Beginn der eigentlichen Belagerung von Paris hatten dort fast alle Theater wegen mangelnden Besuches ihre Pforten schließen müssen. Aus der Comédie Française war ein Lazarett gemacht worden. Die Schauspieler waren in Geldnot; die Existenz der Bühne war bedroht. « Toute recette ayant disparu, Got, sur les instructions de Thierry, qui lui délégua une part de sa direction, avait adopté une résolution héroïque. Il obtint de la Commune, en personne de son farouche représentant Raoul Rigault, un sauf-conduit pour lui-même et quelques-uns de ses camarades, et se rendit en Angleterre »[2]). Französische Schauspieler hatten in England schon häufiger gastiert, aber daß die Comédie Française ihr Haus verließ und nach London kam, war noch nicht dagewesen[3]). Ihr Programm brachte klassische und moderne Stücke, unter anderem Molière, de Musset, Pailleron, Scribe, Dumas, Corneille, Feuillet, Balzac, Beaumarchais. Der Besuch durch das Londoner Publikum war zuerst nur gering, aber zum Schluß hatten die Franzosen doch volle Häuser[4]). Von einer wirklichen Popularität kann natürlich nicht gesprochen werden; denn da die Franzosen in ihrer eigenen Sprache spielten, konnte ihr Publikum sich nur aus dem kleinen Kreis der Gebildeten rekrutieren. Aber ihre Nachwirkung war doch stark; schon im Jahre darauf wurden sie aufgefordert, wieder nach London zu kommen, was aber nicht möglich gemacht werden konnte, weil sonst in Paris nicht hätte weitergespielt werden können[5]). Der

[1]) D. N. B., 2nd supp., vol. II, p. 406. — Obwohl hier fälschlich das Gaiety als Gastbühne der Comédie Française genannt wird, sehe ich doch darin keinen Anlaß, den übrigen Teil der Bekundung anzuzweifeln.

[2]) Frédéric Loliée, LA COMÉDIE FRANÇAISE, 1658—1907 (Paris, 1907), p. 316.

[3]) ATH 1871, vol. I, 568.

[4]) a. a. O. p. 731.

[5]) ATH 1872, vol. I, p. 729.

zweite Besuch, den das Théâtre Français in London machte, fiel erst in das Jahr 1879 (mit Sarah Bernhardt).

4.

Hier also war ein anderes System, hier gab es keinen "long run", keine in sich ungleichen Aufführungen, in denen ein Star neben einem sonst ganz schlechten und billigen (speziell für die eine in Frage stehende Inszenierung engagierten) Ensemble spielte, hier gab es keine blöden "thrillers". Statt dessen: niemals an zwei aufeinander folgenden Abenden das gleiche Stück (und was waren das für Stücke, sie mußten dem wirklich gebildeten Londoner Theaterfreund damals direkt ein Labsal sein). Und wie anders wirkten die Aufführungen im ganzen: von Regiekunst im modernen Sinne konnte zwar noch nicht die Rede sein, aber wenigstens wurde doch hier auf eine hohe Sprachkultur Wert gelegt, und das Ensemble war gut aufeinander eingespielt. Auch hier gab es hervorragende Talente, Stars (z. B. Got und Coquelin), aber das übrige Ensemble stand gleichfalls auf beträchtlicher Höhe.

Der Unterschied zwischen englischem und französischem Theater, wenn er so präsentiert wurde, m u ß t e in die Augen fallen. Daß die Unzufriedenheit mit dem eigenen englischen System in der Minorität der gebildeten und der direkt am Theater interessierten Kreise allgemein wurde, ist danach kein Wunder. Man mußte sich also fragen: wie kann das englische Theater auf ein höheres Niveau gehoben werden?

Am einfachsten und bequemsten war es natürlich, die Comédie Française als Modell zu empfehlen. Machen wir es genau so wie die Franzosen, sagte man sich, dann muß ja auch der Erfolg derselbe sein. Und da die Kennzeichen, die dem Zuschauer, dem Nichtfachmann, zuerst auffielen, das stehende Ensemble, der dauernde Wechsel der Stücke, die eigene Bühne mit dem "Conservatoire" und die staatliche Unterstützung waren, so empfahl man denn diese Einrichtungen auch für England. Mit anderen Worten, man verlangte für England ein N a t i o n a l t h e a t e r.

Der Gedanke einer staatlich subventionierten Bühne, eines Theaters als allgemein bürgerlicher Bildungsstätte, tauchte in der Neuzeit zuerst während des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich auf — als Frucht zweier zugrunde liegender Geistes-

strömungen, der Aufklärung und des Neuhumanismus, wie Julius Petersen nachgewiesen hat[1]). Auch vorher hatten subventionierte Bühnen bereits in der Form der Hoftheater bestanden, die durch einzelne fürstliche Mäzene unterhalten wurden. Doch jetzt: „Als Brennpunkt des geistigen Lebens durfte das Theater weder der armseligen Mittellosigkeit und dem Erwerbshunger herumziehender Unternehmer noch der launenhaften und verschwenderischen Genußsucht der Höfe überlassen bleiben"[2]). Wuchs in Frankreich verhältnismäßig schnell das Nationaltheater aus dem alten Hoftheater heraus, wurden in den deutschen Ländern nicht lange danach ähnliche Versuche unternommen, so kam es in England nicht einmal bis zur Stufe der Hoftheater. Wo der englische Adel oder Hof selbst[3]) ein Interesse am Theater nahm, kam es doch anscheinend nie dazu, daß Schauspielertruppen eine dauernde Subvention gewährt wurde. Sie durften sich Royal Servants oder ähnlich nennen, und wenn sie einmal aufgefordert wurden, vor ihren hohen Herrschaften zu spielen, so bekamen sie ihren Lohn, der vielleicht ein fürstlicher Lohn war, doch dabei blieb es auch. Zwar baute Elisabeth das Banqueting House in Whitehall, in dem gleich nach seiner Fertigstellung Theater gespielt wurde, zwar gab Georg I. 1718 Auftrag, in der Great Hall von Hampton Court Palace ein Theater zu errichten — aber hier wie dort blieben solche königlichen Theaterunternehmungen ohne Dauer und waren außerdem eine streng interne Hofangelegenheit. Sie entwickelten sich nicht zu Hoftheatern, zu Königlichen Theatern, wie es an vielen Stellen im übrigen Europa geschah, sondern die einzige Beziehung des Hofes zum Theater blieb die "Royal Command Performance". Immerhin: "Generally speaking, the attitude of the English throne towards the theatre has been sympathetic and paternal throughout the ages"[3]). Der Hof war im allgemeinen nicht puritanisch in dieser Hinsicht, während das Theater im Bürgertum für lange Zeit hinaus als Werk des Teufels abgestempelt war und es in die Regionen

---

[1]) Julius Petersen, DAS DEUTSCHE NATIONALTHEATER (14. Erg.-H. d. Zeitschr. für den dt. Unterricht; Leipzig, 1919), p. 48 ff.

[2]) a. a. O., p. 52.

[3]) Arthur Coles Armstrong, THE THRONE AND THE THEATRE in STYB 28, p. 79 ff.

des Verbotenen verbannt wurde. Daß 1663[1]) zwei Londoner Bühnen ein staatliches Privileg erhielten, bedeutete nicht, daß hierdurch nun zwei Nationaltheater entstanden. Denn das Monopol, das Covent Garden und Drury Lane ursprünglich zugedacht war und das ihnen eine Preisbildung erlaubt hätte, wie sie sie für die Kunst gut fanden, dieses Monopol war praktisch keins und konnte daher auch nicht als Ersatz für eine Subvention gelten. Überhaupt war der Zweck der Monopolisierung bei ihrer strikteren Durchführung nach 1737 ja nicht der einer staatlichen Unterstützung der Schaubühne, sondern Sir Robert Walpole glaubte, in der Privilegierung nur eine bessere Kontrolle der Zensur zu haben; und schließlich wurde diese Maßnahme für die beiden Monopoltheater direkt zu einem „Danaergeschenk"[2]).

Selbstverständlich tauchte nun in England der Nationaltheater-Gedanke um 1870 nicht erst zum ersten Male auf. Auch schon vor dem Besuch der Comédie Française hatten einzelne Köpfe sich mit den französischen und deutschen Nationaltheatern beschäftigt. Der Historiker des internationalen Theaters (der damals allerdings noch eine sehr seltene Erscheinung war) mußte beispielsweise das ausländische Vorbild sehen. Aber er dachte nicht daran, für diese Idee in England zu propagieren; es wäre ja doch aussichtslos gewesen. So schreibt George Henry Lewes 1843, nachdem er in einem Aufsatz auf deutsche und französische Subventionsbühnen hingewiesen hat: "but we cannot imitate them in this and unless—(most chimerical supposition)—our Ministers should become enthusiastic about the fine arts, and anxious to disburse public money upon them"[3]).

Und wenn gelegentlich ein Mann von anscheinend geringerer Kenntnis der englischen Verhältnisse auftrat und ein englisches Nationaltheater propagieren wollte, so fand er keine Beachtung oder höchstens Ablehnung. So muß es jenem Effingham William Wilson gegangen sein, der 1848 ein Theater für

---

[1]) cf. John Doran, THE ANNALS OF THE ENGLISH STAGE (London, 1888), vol. I, p. 61.

[2]) Stahl, p. 12.

[3]) E R, vol. 78, pp. 382—401, in einem Artikel über "Classification of Theatres", der unsigniert ist. Doch wird die Autorschaft von Lewes im D. N. B. festgestellt.

die englische Nation forderte. Sein Ruf verhallte, ohne irgendeinen Erfolg gehabt zu haben, niemand hörte überhaupt darauf. Wilson selbst hinterließ so gut wie keine Spur, kein Zeichen seiner Existenz. In keiner Enzyklopädie, nicht im Dictionary of National Biography, nicht in der Bibliothek des Britischen Museums, nicht im English Catalogue of Books fand er Platz. Der einzige, der von seinem Plan überhaupt Notiz nahm, scheint Charles Dickens gewesen zu sein, dem der Autor ein Exemplar seiner Schrift übersandt hatte. Aber der kurze, nicht gerade freundliche Brief, den Dickens daraufhin an Wilson schickte, war eine schroffe Ablehnung[1]).

Auch Macready und Phelps sollen sich bereits für die Nationaltheater-Idee eingesetzt haben, wie der Schauspieler John Coleman versichert hat: "During our prolonged intimacy Phelps confided to me that Macready had bequeathed to him another legacy, viz. a project for a National Theatre on the basis of the Théatre Français"[2]).

5.

Es waren also schon lange Strömungen der Unzufriedenheit und des Reformwillens im englischen Theaterpublikum vorhanden, als das Théâtre Français 1871 nach London kam. Nur bildete sich vorher nicht einmal der Ansatz zu einer öffentlichen Meinung dieser Art; nicht einmal eine geschlossene Minorität stellte sich hinter den Gedanken. Diese Meinung blieb rein privat — auf einzelne Individuen beschränkt. Daß in den Jahren nach 1870 in dieser Beziehung ein Wandel eintrat, mag allgemein auch dadurch etwas erklärt werden, wenn man sich klar macht, daß sowohl der Neuhumanismus wie die Aufklärung, die beiden Geistesströmungen, die (nach Julius Petersen) die Grundlage des Nationaltheater-Gedankens im Beginn der Neuzeit bildeten, in England neu aktiv wurden. Und sie waren es sogar in Verbindung mit dem Theater. Starke neuhumanistische Strömungen verraten sich in jenen zahlreichen Aufführungen von antiken Werken im Urtext (vgl. die Abschnitte über das Drama an Schulen und Universitäten) und dem lebhaften Interesse des

[1]) THE LETTERS OF CHARLES DICKENS (2nd ed. London, 1880), vol. I, p. 199.

[2]) 19th CENT, vol. 50, p. 991 ff. (Dec. 1901).

großen Publikums an dieser Bewegung. Sie zeigen sich in den zahlreichen Übersetzungen der antiken Dramatiker[1]), von denen die von George Gilbert Aimée Murray, "Regius Professor of Greek at Oxford University, since 1908"[2]) (vorher in Glasgow), am bekanntesten wurden. Seine Übersetzungen wurden sogar aufgeführt und erscheinen immer wieder im Repertoire von professionellen und Liebhabertheatern. Weit weniger erfolgreich waren Versuche, die alten Methoden und die alten Stoffe wieder zu beleben, wie es beispielsweise Professor Warr in seinem THE FALL OF TROY[3]) versuchte oder Todhunter in seiner HELENA IN TROAS[4]) oder A. F. Graves in seiner CLYTANESTRA[5])

Die aufklärerischen Tendenzen werden klar durch das Nachlassen des kirchlichen, puritanischen Widerstandes gegen die Schaubühne, wie es Professor A. E. Morgan mehrfach konstatiert[6]), und wie auch aus der Duldung, ja Förderung des Theaterspiels seitens der Kirche erhellt, die aus den später mitgeteilten Untersuchungen klar hervorgeht. Als einziger Rest der alten kirchlichen Vorbehalte bleibt heute eigentlich nur die erzwungene Sonntagsheiligung durch das Theater, die ihrerseits wieder durch die "Sunday Playproducing Societies" umgangen wird[7]).

Noch deutlicher aber kann man die aufklärerischen Tendenzen in ihrer Beziehung zum Theater erkennen, wenn man die Blicke auf jene Bewegung richtet, die in den Jahren des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts am meisten „aufklärend" wirkte. Das ist unzweifelhaft die Frauenbe-

---

[1]) vgl. die Besprechungen im ATH 1890, vol. II, p. 898 (2 Aeschylus-Übersetzungen); 1892, vol. II, p. 234 (Sophokles Gesamtausgabe); 1900, vol. I, p. 507 (ANDROMACHE, übs. v. Murray); 1901, vol. I, p. 102 (die Orestie); 1906, vol. II, p. 811 (Aeschylus); 1907, vol. I, p. 83 (Aeschylus); 1908, vol. II, p. 294 (Aeschylus); usw.

[2]) WWT 25.

[3]) cf. ATH 1883, vol. I, p. 713.

[4]) cf. ATH 1886, vol. I, p. 689.

[5]) cf. ATH 1903, vol. I, p. 667.

[6]) TENDENCIES OF MODERN ENGLISH DRAMA (London, 1924), bes. p. 23.

[7]) cf. Ivor Brown, SUNDAY NIGHT PLAYS in FORTN R, vol. 126, p. 794; die erste Vorstellung an einem Sonntag fand anscheinend (natürlich privat) 1904 statt; vgl. ATH 1904, vol. I, p. 539.

wegung. Nicht nur durch Ibsen gewann diese Bewegung für das englische Theater Bedeutung, es gibt auch andere Beziehungen. Es war eine Frau, die auch in der beginnenden Frauenbewegung eine gewisse Rolle spielte, die in England der Nationaltheater-Idee zuerst zum Erfolg verhelfen wollte (vgl. S. 36). Und auch die beiden ersten Repertoiretheater verdanken ihre Entstehung einer Frau, Miss A. E. F. Horniman, die zwar durchaus keine "suffragette" war, aber doch unter dem Einfluß mancher Ideen dieser Bewegung stand. Daß die Frauen in ihrer Allgemeinheit als Publikum für das moderne englische Theater einen nicht zu unterschätzenden Faktor ausmachen, dafür lassen sich drei merkwürdig gleichartige Äußerungen von drei verschiedenen Beobachtern aus verschiedenen Zeiten anführen. Arthur Bingham Walkley, der bekannte Kritiker der TIMES, schrieb 1903: ". . . the large majority of a modern theatrical audience consists of women"[1]). 1908 äußert ein fremder Beobachter, der Italiener Mario Borsa[2]), sich in gleichem Sinne. Und 1930 schreibt St. John Ervine[3]): ". . . women have increased in number in the theatre. There is no doubt about this"; und sogar bei anstößigen Stücken (und besonders dort) sind sie in der Mehrzahl: "Any theatre-manager will confirm my statement that a sex play draws enormously more women than men".

Ferner muß unter den aufklärerischen Strömungen, die für das Theater wichtig wurden, auch die Volksschulbewegung genannt werden; denn durch die allgemeine Schulpflicht, wie sie in England durch die Gesetze von 1870 und 1876 eingeführt wurde, erhielten große Massen eine andere Bildungsgrundlage, und es kann angenommen werden, daß auch die soziale Schichtung des Theaterpublikums dadurch verändert wurde.

Wenn man sich die Entwicklung dieser neuhumanistischen und aufklärerischen Bewegungen beim Lesen der im folgenden beschriebenen Geschichte der Nationaltheater-Idee im Gedächtnis hält, so wird der Umschwung der Öffentlichen Meinung gegenüber dem Theater erklärlicher gefunden werden. Diese Geschichte der Nationaltheater-Bewegung beginnt aber mit dem Besuch der Comédie Française im Jahre 1871.

---

[1]) DRAMATIC CRITICISM (London, 1903), p. 29.
[2]) THE ENGLISH STAGE OF TO-DAY (London, 1908), p. 4.
[3]) OBS, 1/6/1930.

Es kann heute nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden, ob jener Joseph Knight, von dem es heißt, daß die Einladung der Franzosen seinem Einfluß zuzuschreiben sei, ob er bereits daran dachte, die Comédie Française seinen englischen Landsleuten als nachahmenswertes Beispiel zu präsentieren. Fast aber scheint es, als ob das nicht der Fall war. Denn als die französischen Schauspieler in London erwartet wurden, und als von anderer Seite bereits der Ruf nach einem englischen Nationaltheater erhoben worden war, da erschienen im ATHENÆUM, dessen Theaterkritiker Knight war, zwar mehrere große Artikel über die Comédie Française, aber über die Organisation wurde nur gesagt: "Of the constitution awarded to the Comédie by the famous decree of Moscow, and the subsequent modifications in 1850 and 1859, as well as of the curiously fraternal management on which the affairs of the society are conducted, space is wanting to speak"[1]).

Und doch steht der erste Versuch, eine öffentliche Meinung zugunsten eines englischen Nationaltheaters zu bilden, in gewissem Zusammenhang mit dem ATHENÆUM. Der damalige Chefredakteur (editor) dieser Zeitschrift war Dr. John Doran, ein Mann in den Sechzigern von umfassender Bildung, mit guten lateinischen, italienischen, griechischen, französischen und deutschen Sprachkenntnissen (seinen Doktor hatte er in Marburg gemacht), der zu alledem ein großer Freund der Bühne war. Schon mit 17 Jahren hatte er ein "melodrama" geschrieben — es war sogar aufgeführt worden —, und seiner Liebe zum Theater war er immer treu geblieben. Aber es muß ihn geschmerzt haben, die Meisterwerke der dramatischen Dichtkunst nicht mehr auf der Bühne zu sehen, denn am 20. April 1871 hielt er vor der Society for the Encouragement of Fine Art einen Vortrag: "For and against Shakespeare". Darin muß er Anklagen erhoben haben, daß das Theater der Zeit Shakespeare vernachlässige, doch muß er noch nicht so weit gegangen sein, einen Weg zur Änderung der Verhältnisse zu weisen. Dies tat erst George Godwin (1815—1888), ein Architekt und Journalist, der an jenem Abend als Versammlungsleiter fungiert hatte, als er nach Dorans Ausführungen das Schlußwort sprach. "The chairman in his closing remarks urged the want of a National

[1]) ATH 1871, vol. I, p. 568.

Theatre, not wholly controlled by the predominant taste of the public", wie der OBSERVER in seiner Ausgabe vom 23. April 1871 berichtete[1]).

Aber diese eben zitierte kurze Notiz im OBSERVER blieb auch der einzige Nachhall, den Dorans Rede und Godwins Nachwort in der Presse zunächst fanden[2]). Das erboste den alten James Robinson Planché, der mit Doran sowohl als mit Godwin persönlich bekannt war. Er setzte sich hin und schrieb an Godwin (in dessen Eigenschaft als Herausgeber der angesehenen Fachzeitschrift THE BUILDER) einen langen Brief, in dem er sich mit Nachdruck für Godwins Forderung eines Nationaltheaters einsetzte. Unter der Überschrift "For and against Shakespeare" erschien dieser Brief denn auch im BUILDER am 29. April[3]).

Planché besaß damals — er war bereits 75 Jahre alt — ein großes Ansehen, und das nicht nur in der kleinen Welt des Theaters, sondern auch in der breiten Öffentlichkeit. Für die Entwicklung des Theaters hatte er eine besondere Bedeutung dadurch erlangt, daß er zuerst genaue Kostümstudien betrieb und daß er für die erste englische Theateraufführung, bei der überhaupt auf Treue des Kostümstils geachtet wurde, für Charles Kembles Inszenierung des KING JOHN (1823), diese Kostüme entwarf[4]). Der breiteren Öffentlichkeit war er durch mehrere Theaterstücke leichterer Art, sowie als Verfasser einiger Operntexte und schließlich als Somerset Herald bekannt. Das einzige, was heute noch von seiner reichen Tätigkeit in lebendigem Bewußtsein ist: Planché hat den Text zu Webers OBERON geschrieben. Das große Ansehen, das er um 1870 genoß — er galt als Nestor der britischen Bühne —, gab denn auch seinem Brief

---

[1]) Zitiert nach J. R. Planchés Artikel im BUILDER vom Sonnabend, dem 29. IV. 1871 (vol. 29, p. 329). Hiernach sind auch die Daten des Doran-Vortrages und der Besprechung im OBSERVER ermittelt. Da Planché angibt, daß er die Notiz im OBSERVER am Sonntag vorher gelesen habe, so muß dies der 23. IV. gewesen sein. Da er weiter berichtet, die Rede sei am Donnerstag vor diesem Sonntag gehalten worden, so muß dies der 20. IV. 1871 gewesen sein.

[2]) Planché, a. a. O.

[3]) Abgedruckt in J. R. Planché, RECOLLECTIONS AND REFLECTIONS (London, neue revidierte Ausgabe, 1901), p. 458 ff. Doch wird dort fälschlich behauptet, der Brief sei am 29. 4. 1872 erschienen.

[4]) D. N. B.

im BUILDER, obwohl er an so abseitiger Stelle erschienen war, größeren Widerhall.

Dazu kam natürlich der Besuch der Comédie Française in den folgenden Wochen, die ihr Londoner Gastspiel Anfang Mai 1871 begann. Der Boden war bereitet, die Saat konnte aufgehen. Die Nationaltheater-Idee, die von der kleinen Gruppe Doran-G o d w i n-Planché zuerst propagiert worden war, konnte sich ausbreiten[1]).

Der erste, der sie aufnahm, war der schon erwähnte Dramatiker Tom Taylor, der am 7. Mai in der Abendzeitung THE ECHO eine Artikelserie begann, in der auch er ein englisches Nationaltheater forderte[2]). War Planché einer der "grand old men" im Theater, so Taylor im damaligen Drama. Er muß ein gebildeter Mann gewesen sein, mit vielseitigen Interessen, der trotz seiner Tätigkeit als Professor der englischen Sprache und Literatur, trotz seiner wichtigen Stellung als Under-Secretary des Local Government Board es fertig gebracht hatte, neben Robertson der bekannteste Stückeschreiber seiner Tage zu werden[3]).

Andere wieder folgten Taylor[4]): der damals nicht unbekannte Lyriker Richard Henry Horne, der jahrelang mit Elizabeth Barrett in Briefwechsel gestanden hatte; ein anonymer Mitarbeiter des HEREFORD JOURNAL; der als Kritiker angesehene Edward Litt Laman Blanchard (in der BIRMINGHAM GAZETTE); der schon erwähnte Joseph Knight — der übrigens mit Taylor persönlich bekannt war[2]) — in seiner Eigenschaft als Kritiker der SUNDAY TIMES; u. a. Als den Schauspielern der Comédie Française ein Bankett gegeben wurde, sprach der bekannte Schauspieler Wigan zugunsten eines Nationaltheaters; ähnlich äußerte sich bei dem Theatrical Fund Dinner Lord Dufferin (Frederick T. Blackwood), ein angesehener Kolonial-

---

[1]) cf. Frank Archer, AN ACTOR'S NOTEBOOKS (London, o. J. [1912?]), p. 134: "Dr. Doran, George Godwin, the author of HISTORY IN RUINS, etc., and J. R. Planché had previously interested themselves in it, and a recent visit of the Comédie Française had given a stimulus to the matter".

[2]) F. Archer, a. a. O.

[3]) Wm. Archer, ENGLISH DRAMATISTS.

[4]) THE BUILDER, vol. 29, p. 549.

politiker. Die Idee fand also an mehr als einer Stelle geneigte Aufnahme; und nachdem einige Zeit darüber vergangen war, nahm George Godwin, der den ersten Anstoß gegeben hatte, noch einmal das Wort, diesmal in seiner Zeitschrift THE BUILDER, wo er am 15. Juli 1871[1]) seine ursprüngliche Idee in einem Artikel "A National Theatre; and how to obtain it" näher ausführte: "The cry that I ventured to raise, or say renew, . . . has been taken up in a number of quarters, and is growing in loudness". Und am 29. Juli konnte der BUILDER bereits berichten[2]), daß ein Ausschuß zur Förderung des Nationaltheater-Gedankens zusammengetreten sei. Auch Planché griff nochmals mit einem Brief an den BUILDER in die Diskussion ein[3]), die auch sonst lebhaft weiterging; z. B. nahm sie der populäre George Rose (er schrieb unter dem Pseudonym Arthur Sketchley) auf[4]). Schließlich schrieb Joseph Knight am Ende der Saison 1871/72 noch einmal einen Aufsatz in der SUNDAY TIMES: "How to obtain a subvention"[5]). Auf diesen Artikel wiederum schrieb der junge Schauspieler Frank Archer, der schon früher durch die Aufsätze von Taylor, den er kannte, für diese Frage interessiert worden war, einen Brief an die SUNDAY TIMES, der dort auch zwei Wochen nach Knights Artikel abgedruckt wurde[6]).

Doch trotz der Anerkennung und Beistimmung, die Godwins Plan gefunden hatte, kann von dem Zustandekommen einer Öffentlichen Meinung noch nicht gesprochen werden. Denn mit dem Ende der Theatersaison 1871/72 hatte auch der erste Feldzug zugunsten eines englischen Nationaltheaters sein Ende gefunden. Sieben Jahre später stellte Godwin selbst fest: "Several meetings were held; three or four schemes were submitted to writing, but after an adjournment at the close of the season the committee was never called together again . . .

---

[1]) vol. 29, p. 549.

[2]) vol. 29, p. 583.

[3]) vol. 29, p. 629; 12. VIII. 1871.

[4]) THE BUILDER, vol. 36, p. 1133.

[5]) F. Archer, a. a. O. Archer gibt als Erscheinungsdatum den 26. März an, verschweigt aber das Jahr. Da aber während der hier in Frage stehenden Zeit nur 1872 der 26. III. auf einen Sonntag fiel, kann nur dieses Jahr gemeint sein.

[6]) F. Archer, a. a. O.

The spasm, however, soon came to an end"[1]). Selbst in Godwins eigener Zeitschrift wurde es still von diesem Plan. Ganz vereinzelt taucht 1875[2]) noch einmal ein ähnlicher Gedanke auf: "A Theatre to the Memory of Shakespeare" wurde gefordert, ein Gedanke, der damals von vielen Shakespeare-Liebhabern unterstützt und besonders von der Gemeinde Stratford-on-Avon wach gehalten wurde[3]). 1877 kam es ja dann auch zur Gründung des Shakespeare Memorial Theatre in Stratford (Eröffnung April 1879), zu dessen Errichtung aus privaten Mitteln ungefähr 15 000 Pfund gesammelt worden waren[4]). Was an Opferwilligkeit und Interesse am Drama in der Öffentlichkeit vorhanden war, das wurde zunächst absorbiert. Der eigentliche Nationaltheater-Gedanke war dadurch ins Hintertreffen gekommen. Aber daß die Stratforder Gründung kein Nationaltheater darstellte und auch gar nicht darstellen konnte, muß auch damals schon klar gewesen sein. Die wenigen Festspielwochen, die es in jedem Jahr gab und noch dazu nicht in London, sondern in ziemlicher Entfernung von dem Zentrum des Theaterlebens, konnten keinesfalls genügen. Zwar war auch bei diesem Theater das Moment des Profitmachens ausgeschaltet, wie es beim Nationaltheater gefordert wurde, aber einen direkten befruchtenden Einfluß auf die moderne englische Literatur konnte das Memorial Theatre durch die Beschränkung des Repertoires auf Shakespeare nie gewinnen. Darum braucht im weiteren Gang der Untersuchung dieses Festspieltheater nicht näher betrachtet zu werden. Außerdem war der Stil dieses Theaters derart, daß über seine Vernichtung durch eine Feuersbrunst (1926) vielfach reine Freude herrschte.

6.

Aber kaum war es deutlich geworden, daß das Shakespeare-Festspieltheater nicht als englisches Nationaltheater gelten konnte, als George Godwin noch einmal seine Stimme für seine Idee erhob. Vor dem "Art Department at the Chel-

[1]) THE BUILDER, vol. 36 (1878), p. 1133.
[2]) THE BUILDER, vol. 33, p. 395.
[3]) STYB 12, p. 30 ff.
[4]) In einem "B. P." gezeichneten Brief an die Redaktion der TIMES, veröffentlicht am 9. Oktober 1879.

tenham Congress of the Social Science Association" sprach er am 25. Oktober 1878: "On the Desirability of Obtaining a National Theatre not wholly controlled by Prevailing Popular Taste"[1]). In dieser Ansprache konnte er Briefe zitieren, die er von den beiden führenden Schauspielern Englands, von Henry Irving und Hermann Vezin, erhalten hatte, die ihn beide ihres Interesses für die Idee versicherten. Ja, Irving deutete bereits die organisatorischen Grundzüge für das künftige Nationaltheater an; Godwin selbst ging nicht so weit, er forderte nur. Ein großer Optimist muß dieser Dreiundsechzigjährige gewesen sein; er sah nur sein Ziel — daß es bald erreicht sein würde, muß wohl seine Überzeugung gewesen sein. Darum kümmerte er sich auch nicht um den Weg, der zu diesem Ziele führen konnte. Sein Optimismus ging sogar so weit, daß er es — woran noch lange Jahre nach ihm niemand zu denken wagte — für möglich hielt, ein staatlich subventioniertes Theater (er baute dabei auf Gladstone) verwirklicht zu sehen.

Wie sieben Jahre zuvor wurde auch jetzt Godwins Vorschlag wieder lebhaft diskutiert, und wieder wurde er, von geringen Ausnahmen abgesehen, gutgeheißen. Die SUNDAY TIMES[2]) und die damals neugegründete Fachzeitschrift THE THEATRE[3]) waren die ersten, die den Gedanken aufnahmen und für ihn warben. Godwin selbst ließ über das gleiche Thema noch mehrere andere Artikel folgen[4]). Wieder wurde ein Ausschuß gebildet, der genaue Arbeits- und Organisationspläne für das projektierte Nationaltheater ausarbeiten sollte. Auch Planché beteiligte sich hierbei; sein Vorschlag, der in der Folge am meisten Beobachtung fand, wurde am 22. März 1879 im BUILDER veröffentlicht[5]).

> Das Theater ist bestimmt: "(1) To the restoration to the stage of the masterpieces of the great dramatists of the last three centuries, which with some very few exceptions have been either wholly neglected or spasmodically revived by modern managers and are unknown to the present generation of playgoers. (2) The production of original plays of the highest class, which for commercial or other

[1]) THE BUILDER, vol. 36, p. 1133 ff.
[2]) THE BUILDER, vol. 36, p. 1260.
[3]) THE BUILDER, vol. 36, p. 1311.
[4]) THE BUILDER, vol. 36, p. 1346; vol. 37, p. 66, p. 92, p. 120.
[5]) THE BUILDER, vol. 37, p. 302.

reasons, notwithstanding their intrinsic merit, have been unable to obtain representation. And (3) The general cultivation and encouragement of histrionic art, and the welfare and respectability of its professors. It is believed that these objects can only be obtained by the foundation of a theatre on the model of the Théâtre Français at Paris". Im Gegensatz zu Godwin glaubt er aber nicht an die Möglichkeit einer staatlichen Subvention. Statt dessen ruft er nach Theatermäzenen, die eine Summe von 20 000 Pfund aufbringen sollten, was seiner Schätzung nach vollkommen genügen würde zur sicheren Führung des Theaters (ohne die Hinderungen des Geschäftstheaters). Von dem Gewinn des Theaters sollen die Stifter 3 Prozent jährliche Dividende erhalten. Die Schauspieler sollen für längere Zeiten, für mehrere Jahre, engagiert werden. Allabendlicher Spielplanwechsel.

Die Presse diskutierte verschiedentlich auch Planchés Entwurf sofort, z. B. die SUNDAY TIMES, die einen Artikel über "The Prospects of a National Theatre" brachte[1]).

Aber die Ausbreitung der Idee in der Öffentlichkeit erfolgte doch erst, als — die Parallele zu 1871 ist nicht zu übersehen — die Comédie Française nach London kam[2]). Bei diesem ihrem zweiten Besuch fühlten sich die Franzosen nicht mehr als Verlegenheitsgäste, sondern als die großen Meister und Vorbilder der dramatischen Kunst, und sie wollten den Engländern zeigen, wie sehr viel Besseres sie leisteten und warum. M. Sarcey sprach vor Beginn der ersten Vorstellung im Gaiety Theatre: "I am about to speak to you of the Comédie Française and its organisation, and particularly of that latter point, for it is the organisation of that institution which constitutes its power and greatness"[3]). Einen Monat darauf, im August, stand in derselben Zeitschrift, die Sarceys Rede veröffentlicht hatte, in dem NINETEENTH CENTURY, ein großer Artikel von Matthew Arnold[4]), in dem er ausrief: "Organise the theatre! . . . Form a company out of the materials ready to your hand in your many good actors, or actors of promise.

[1]) THE BUILDER, vol. 37, p. 409.

[2]) Der Beginn ihres Gastspieles muß in das Ende des Juni 1879 fallen. Denn die Eröffnungsrede von Sarcey wurde bereits in der Julinummer des 19th CENTURY abgedruckt, und diese Zeitschrift erschien immer in den ersten Tagen eines jeden Monats.

[3]) 19th CENT, vol. 6, p. 182.

[4]) vol. 6, p. 228 ff.; abgedruckt in THE WORKS OF M. A. (London, 1904), vol. XI (Irish Essays), pp. 200—233.

Give them a theatre in the West-End. Let them have a grant from your Science and Art Department. Let the conditions of the grant be that a repertory is agreed upon, taken out of the works of Shakespeare and out of the volumes of MODERN ENGLISH DRAMA, and that pieces from that repertory are played a certain number of times in each season; as to new pieces let your company use its discretion". Godwins BUILDER konnte befriedigt feststellen[1]): "He follows in our lines and strengthens them". Und das tat er wirklich. Denn der Name Matthew Arnold hatte — zwar nicht schlechthin überall, aber doch bei allen Geistigen — Klang und Geltung. Er war der alte Mitstreiter von Carlyle, Browning, Ruskin, ja der Vorkämpfer des Idealismus gegen den Materialismus der frühviktorianischen Epoche gewesen, gegen jene Weltanschauung also, die nun um 1880 bereits in vielen Bezirken des Lebens ihre alleinige Herrschaft verloren hatte.

Der erste Erfolg des neuen Kampfrufes von Matthew Arnold war, daß die Nationaltheater-Idee jetzt selbst in Organen diskutiert wurde, die sich bisher ablehnend-verschweigend verhalten hatten[2]). Aber der Erfolg ging viel weiter; denn damals war England der Errichtung eines Nationaltheaters näher, als man vielleicht glaubte. Es erschien nämlich in der TIMES am Mittwoch, dem 8. Oktober 1879, ein Brief an die Redaktion von Emily Jane Pfeiffer, der englischen Frau eines seit langer Zeit in London ansässigen deutschen Kaufmanns. In diesem Brief forderte auch sie die Errichtung eines englischen Nationaltheaters. An ein Staatstheater wollte sie nicht denken, doch ein aus privaten Mitteln unterstütztes Theater schien ihr sehr wohl möglich, ja sogar unumgänglich notwendig[3]). Hundert Personen fordert sie auf, je tausend Pfund zu spenden; die zusammenkommende Summe müßte nach Meinung aller Sachverständigen vollauf zur Gründung und Sicherung einer nicht kommerziellen Bühne genügen. Und dann das Wichtigste: " Possess-

---

[1]) vol. 37, p. 902 (9/8/1879).

[2]) cf. THE ACADEMY, 9/8/1879.

[3]) Ähnlich äußerte sich die Redaktion der TIMES in der gleichen Nummer, die in einem Leitartikel auf den Brief von Mrs. Pfeiffer besonders hinwies. Über ein Staatstheater: "It is wholly contrary to the genius and traditions of the English people". Über privates Nationaltheater: "The experiment is worth trying".

ing in our own persons neither the time nor the experience which would enable us to afford active aid of another sort, my husband empowers me to say that he would contribute the sum £1,000 towards the endowment of a theatre under suitable conditions". Das Angebot der Mrs. Pfeiffer, die übrigens in der Londoner Gesellschaft als Lyrikerin und eine der ersten Vertreterinnen der Frauenbewegung nicht unbekannt war, fand lebhafte Aufnahme. Am nächsten Tage konnte die TIMES drei Zuschriften über das Thema veröffentlichen und wieder einen Tag später (am 10. X.) einen Brief, dessen Schreiberin sich bereit erklärte, zu dem von Mrs. Pfeiffer angegebenen Zweck gleichfalls hundert Pfund beisteuern zu wollen. Am 11. X. wieder drei Zuschriften, am 16. X. zwei; davon die eine von dem bekannten Schauspieler John Hare, der den Vorschlag machte, mit der Errichtung einer Schauspielschule zu beginnen, da wegen der ungenügenden Ausbildung des schauspielerischen Nachwuchses für das Nationaltheater sonst kein anständiges Ensemble gefunden werden könnte. Der zweite an diesem Tage in der TIMES veröffentlichte Brief kam von Frank Archer, jenem Schauspieler, der auch an der Diskussion 1871/72 teilgenommen hatte und nun auch schon persönlich mit Mrs. Pfeiffer (auf Grund ihres Briefes) in Verbindung getreten war[1]).

Andere Zeitungen nahmen die Frage auf[1]). So hatte die DAILY NEWS sich in einem Leitartikel im Sinne des Briefes von John Hare geäußert. Aber gegen diese Umbiegung des Nationaltheater-Gedankens in den einer Schauspielschule protestierte Mrs. Pfeiffer durch einen Brief, der am 31. X. 1879 in der DAILY NEWS veröffentlicht wurde[1]). Aber wieder verlief die ganze Angelegenheit schließlich im Sande, obwohl bereits die ersten Stiftungen gemacht werden sollten und obwohl sich ein Mann wie Matthew Arnold, der Führer einer großen geistigen Bewegung und Verkünder eines bedeutenden weltanschaulichen Programms, hinter die Idee gestellt hatte. "The scheme came to nothing and I never met its projectors (Mr. and Mrs. Pfeiffer), nor heard what further encouragement—if any—they received"[1]).

---

[1]) F. Archer, pp. 196—200.

7.

Wenn man nach einer Erklärung sucht, warum auch 1879 noch keine so starke Öffentliche Meinung zustande kam, daß sie die tatsächliche Errichtung eines englischen Nationaltheaters zur Folge hatte, so wird man sich mit der Feststellung (die keine Erklärung ist) begnügen müssen, daß „die Zeit noch nicht reif war". Eines allerdings mußte die ganze Bewegung von vornherein bei den zukunftsbildenden Kräften diskreditieren: es war eine Bewegung, deren Wortführer Greise oder zum mindesten betagte alte Herren waren. Planché war nun 83, Godwin 64, Arnold 57. Das erklärt natürlich etwas das Scheitern der Idee. Sollte sie sich in der Zukunft durchsetzen, so mußte einer der Jungen sie vertreten und für sie werben. Nun, seit 1878 saß in London ein junger Jurist, der aber viel mehr Eifer für den Journalismus hegte als für die Jurisprudenz und der gewiß die Zeitungen jeden Tag mit Interesse verfolgt hat. Auch war er ein großer Freund des Theaters, der sogar schon die Comédie Française in Paris hatte spielen sehen[1]; es war der junge William Archer[2]. Und auch andere staatlich subventionierte Bühnen waren dem jungen Archer bekannt: die in Kopenhagen, Wien, Dresden, Berlin[3]. Es ist auch anzunehmen, daß Archer dann

[1]) Wm. Archer, THE THEATRICAL 'WORLD' FOR 1893 (London, 1894), p. XVIII: ". . . that evening in the parterre of the Français, when Bornier's FILLE DE ROLAND was the novelty of the hour. It was our first visit to Paris". Das genannte Stück von Henri de Bornier wurde im Théâtre Français am 15. Februar 1875 zuerst aufgeführt.

[2]) "He" (Wm. Archer) "may have met Frank Archer (whose real name, by the way, was Arnold), but, if so, the acquaintance must have been of the slightest". Brief von Charles Archer, dem Bruder und Biographen von William, an den Verfasser.

[3]) Charles Archer schreibt über die Frage, wie sein Bruder mit der Nationaltheater-Idee bekannt wurde, in einem Brief an den Verfasser: "My brother's conviction of the necessity for an Endowed Theatre was formed very early in his life. It arose, I believe, out of his experiences of the Danish Kongelige Teater in Copenhagen, and was confirmed by what he saw of the German subsidized theatres. — In 1869, when he was 13, he was in Copenhagen and saw several pieces at the Kongelige Teater. In 1872, when barely 16, he wrote from Copenhagen to a friend: 'Out of the nine days I have been here, I have been eight times in the theatre (and a splendid one the Royal Theatre is)'. The next year, 1873, he travelled in Austria and Ger-

die Meininger bei ihrem Londoner Besuch 1881 gesehen hat[1]), über die er allerdings erst beträchtlich später einmal schrieb[2]) und über die allgemein zu sagen ist, daß die Tatsache der Subventionierung in diesem Fall fast gar nicht beachtet wurde.

William Archer[3]) war 1856 als Sohn einer schottischen Dissenterfamilie in Perth geboren. Er stammte aus den oberen Bürgerkreisen; sein Vater war lange Zeit als höherer Regierungsbeamter (als Vertreter Queenslands in London) tätig. William Archer wurde von seinen Eltern zunächst für eine juristische Laufbahn bestimmt, aber schon während er in Edinburgh studierte, betätigte er sich journalistisch: zuerst als Mitarbeiter, dann als Leitartikler der EDINBURGH EVENING NEWS. Nach einem einjährigen Aufenthalt bei Verwandten in Australien kam Archer 1878 nach London, ursprünglich noch in der Absicht, sich als Jurist zu betätigen. Aber Literatur und Thea-

---

many, visiting the Vienna exhibition, Prague, Dresden, Berlin, and wrote a series of letters, entitled "Notes of Travel", for a Scotch newspaper, THE ALLOA ADVERTISER. The letters are of a general nature, but there is one very significant reference to theatrical matters. Writing of a visit to the "Interim Theatre" at Dresden (the permanent theatre had been recently burned down), to see Goethe's EGMONT, he says: "The interior is, of course, not very handsomely decorated, but even in this temporary building the scenery is excellent, the dresses superb, and the acting splendid. When shall we in England have a national theatre, where the actors shall be government servants, and senseless burlesques shall be unknown? Then, and not till then, the public taste will be roused" (raised?) "to its proper level — or, we should rather say, will the public have any taste at all".

Later, Matthew Arnold's utterances on the subject were, of course, well known to him, and frequently quoted by him". Mit Joseph Knight war Archer bekannt, "who for many years, from 1880 onwards, was a valued colleague and acquaintance".

[1]) cf. ATH 1881, vol. II.

[2]) STUDY AND STAGE (London, 1899), p. 98.

[3]) Das hier verwertete und zusammengearbeitete Material stammt im wesentlichen aus:

WILLIAM ARCHER AS RATIONALIST (London, 1925), kritische Einleitung von J. M. Robinson.

THREE PLAYS BY WILLIAM ARCHER (London, 1927), daraus die Einleitung von G. B. Shaw.

John Parker, WHO'S WHO IN THE THEATRE (London, 1914).

ter nahmen sein Interesse stärker in Anspruch. Zwar wurde er 1883 noch als Rechtsanwalt beim Middle Temple zugelassen, aber er praktizierte nicht. Schon 1882 ungefähr hatte er zusammen mit A. G. Stanley ein Theaterstück geschrieben, ein Melodrama, AUSTRALIA; OR, THE BUSHRANGERS, das in einem obskuren Vorstadttheater zur Aufführung kam[1]). Doch Archer ließ sich später als strenger Literaturkritiker und größter Feind des Melodramas nur ungern an seine Jugendsünde erinnern.

1882 erschien auch seine erste (hier schon mehrfach zitierte) kritische Arbeit, ENGLISH DRAMATISTS OF TO-DAY, und eine große Reihe von Büchern über Geschichte und Zeitgeschichte des Dramas und Theaters folgte. 1884 trat er dann in die Reihe der Londoner Zeitungskritiker ein; zunächst war er ein Jahr beim FIGARO, dann von 1884—1905 bei der WORLD und schließlich von 1906—1908 bei dem TRIBUNE. Nebenher schrieb er häufig für die großen Zeitschriften, und er wurde allmählich zum führenden Kritiker erst der naturalistischen Schule, dann von ganz England. Seine große Bildung und Belesenheit in allen Dingen des Lebens und besonders des Theaters hat ihn diesen Rang mit Recht einnehmen lassen. Er kannte nicht nur die englischen Verhältnisse genau, sondern auch die des Auslandes — so beherrschte er die deutsche, französische und norwegische Sprache ausgezeichnet. Das verschaffte ihm vor seinen Landsleuten häufig einen großen Vorsprung, wie er denn auch durch seine zufällig erworbenen norwegischen Kenntnisse zum ersten Propheten Ibsens in England wurde[2]), den er (zum großen Teil) übersetzte und herausgab.

„Ibsen" war der Name, den Archer auf die eine Fahne geschrieben hatte, die er vor sich hertrug durch England, und s i e zeigte er den Dramatikern seines Landes, aber noch eine andere Fahne trug Archer, und diese war dem Ideal des Nationaltheaters geweiht. Aber während er von dem Ideal, das er den Dramatikern in seinem ersten Buch 1882 setzte, nur sagte, es wäre "a modest one. When it has been attained there will be

---

[1]) Henry Chance Newton, CRIME AND THE DRAMA (London, 1927), p. 174.

[2]) Schon vor Archers erster Übersetzung war durch Edmund Gosse auf Ibsen hingewiesen worden; cf. Robert Huber, IBSENS BEDEUTUNG FÜR DAS ENGLISCHE DRAMA (Diss. Marburg, 1914).

plenty of room left for further aspiration"[1]), so konnte er gleiches von seiner Forderung für die Bühne nicht behaupten. Damals allerdings (1882) wagte er kaum schon, öffentlich an ein solches Ideal überhaupt zu denken. "In sanguine moments", sagt er[2]), "I sometimes dream of a *great Perhaps* in the shape of an Endowed Theatre—not necessarily endowed by the state, but in some manner or other raised above the necessity of being always and immediately a remunerative speculation. But the words *Endowed Theatre* open a large and terribly vexed question on whose merits my own mind is as yet quite undecided". Und von den seltenen Theaterartikeln Matthew Arnolds (wahrscheinlich wird Archer auch jenen im NINETEENTH CENTURY direkt gekannt haben) sagt er, sie seien "thoughtful but unpractical"[3]).

Doch schon im November 1885 — in einem Artikel in der NATIONAL REVIEW: "The Stage in Greater Britain"[4]) — hat Archer dann das Nationaltheater gefordert, oder vielmehr ein "International Theatre", denn ihm schwebte damals gleichzeitig das Ideal des vereinigten England und Amerika vor.

> "A State Theatre may be put out of the question at once . . . in England it is an impossibility, unless we are content to await the socialistic millennium . . . . An endowed theatre is not theoretically impossible, but it is practically improbable. . . . the millionaires who turn their attention to the stage are generally more inclined, to endow an actress temporarily than a theatre in perpetuity. But, short of absolute endowment, can we not conceive a theatre, founded in the interests of serious art by a body of art-lovers, who should be content with a moderate interest on their investment, . . . Can we not, in short, conceive a self-supporting National Theatre?" Über die innere Organisation sagt er, sie sei "not to be found ready made in any foreign model". Wenn man schon im Ausland nach Vorbildern suche, so dürfe man nicht zum Théâtre Français gehen, sondern eher noch zu einigen deutschen Bühnen (inzwischen waren die Meininger bekannt geworden), "for we are a teutonic race". Dann geht er auf Fragen des Repertoires über; hauptsächlich soll Shakespeare gespielt werden, seine

[1]) p. 4.
[2]) p. 17.
[3]) p. 1.
[4]) Abgedruckt in ABOUT THE THEATRE, London, 1886; pp. 257—286.

Zeitgenossen, klassisches und zeitgenössisches Drama des Auslandes, und schließlich das junge englische und amerikanische Drama. Die Schauspieler sollen auf längere Zeit engagiert werden, keine Stars; dem Theater soll eine Schauspielschule angegliedert werden.

Obwohl Archer in seinem Entwurf von dem direkten Vorbild der Comédie Française abrückt, ist doch ganz deutlich, wie seine Gedanken sich in Anlehnung an die Kennzeichen dieses Theaters gebildet haben. Im wesentlichen sind hier auch schon alle Forderungen ausgesprochen, für die Archer dann sein ganzes Leben lang sich einsetzen sollte; vermißt wird eigentlich nur noch der Gedanke des allabendlichen Spielplanwechsels, mit anderen Worten: die Idee des 'Repertory Theatre'.

Aber fast scheint es, als ob diese Idee des allabendlichen Stückewechsels für Archer zu selbstverständlich mit der Idee des Nationaltheaters verbunden war, um besonders erwähnt zu werden. Jedenfalls wurde aber später gerade dieser Einzelpunkt zu seinem Hauptargument, je weniger auf staatliche Initiative oder große öffentliche Hilfsbereitschaft zu rechnen war. Im Repertory Theatre sollte das junge Stück, dessen Erfolg fraglich war, dessen künstlerische Qualität aber feststand, durch das kassensichere Stück gehalten werden.

Doch damit ist der Entwicklung schon vorausgegriffen. Zunächst veröffentlichte William Archer 1889 "A Plea for an Endowed Theatre" in der FORTNIGHTLY REVIEW[1]). Hier nennt er zum ersten Male eine Summe, die er zur Gründung und Fortführung eines Nationaltheaters für ausreichend hält: 250 000 Pfund, die durch Stiftungen aufgebracht werden sollten. Ob sich nun 25 oder 25 000 Personen finden müßten, um diese Summe zusammenzubringen, das war ihm gleich. Das Gründungskapital sollte dann zur Verwendung und Verwaltung einem aus angesehenen Persönlichkeiten zusammengesetzten "Board of Trustees" anvertraut werden.

Und immer wieder und immer energischer erhob Archer seine Forderung: gebt uns ein Nationaltheater! Er ließ keine Möglichkeit vorbeigehen, dafür zu werben — weniger in seinen Zeitungskritiken als in Zeitschriftenartikeln[2]). In den Bänden

[1]) vol. 45, p. 610 ff.

[2]) Im folgenden eine Liste von Zeitschriften-Artikeln, wo Archer in größerer Ausführlichkeit von diesem Thema handelte (s. Seite 42):

seiner gesammelten Zeitungskritiken[1]) jedoch findet sich die Nationaltheater-Forderung stets im Vorwort oder Nachwort.

So warb Archer unermüdlich fast zwei Jahrzehnte lang für die Idee, die seine Idee geworden war; und es muß angenommen werden, daß es ihm während dieser Zeit gelungen war, bereits weite Kreise dafür zu interessieren. Schon in den achtziger Jahren hatte Archer ein gewisses Ansehen als Kritiker besessen[2]), in den neunziger Jahren dagegen war er anerkannt. Zusammen mit Shaw und Arthur Bingham Walkley galt er als Vorkämpfer der Moderne, die damals allerdings noch im Kampf mit der älteren Kritikergeneration von Clement Scott und seinem Kreise lag. Sogar die CONTEMPORARY REVIEW, die für alles Moderne wenig zu haben war, konnte trotz aller Gegnerschaft Archer die Anerkennung nicht versagen[3]). Doch, war es Archer gelungen, die Nationaltheater-Idee zu d e r Öffentlichen Meinung zu machen? Archer war ganz und gar kein organisatorisches Talent, der eine Bewegung zugunsten der Idee hätte mobil machen und sie dann hätte führen können. Er bereitete nur den Boden und lieferte das Arbeits- und Diskussionsmaterial.

Er mußte ungefähr bis zur Jahrhundertwende warten, bis er Freunde und Mitstreiter fand. Nur wenige hatten ihm bereits früher zugestimmt und hatten für ihn Partei ergriffen. Schon 1895 hatte Shaw in der Vorrede zu Archers THE THEATRICAL 'WORLD' OF 1894 die Forderung eines englischen Nationaltheaters aufgenommen. Und während seiner Tätigkeit als Theaterkritiker an Frank Harris' SATURDAY REVIEW[4]) wirkte er durch gelegentliche Artikel in der gleichen Richtung.

The Stage and Literature — FORTN R — Feb. 1892.
French Plays and English Money — NEW R — Jan. 1894.
County Council and Music Hall — CONTEMP R — März 1895.
ANGLO-SAXON R — März 1900.
The Case for National Theatres — MONTHLY R — Juli 1902.
The Rise of Theatrical Subventions — FORTN R — Jan. 1903 usf.

[1]) THE THEATRICAL 'WORLD', 1893—97; London.

[2]) vgl. Kritiken über seine Bücher: FORTN R, vol. 34, p. 571 (1883); ATH 1882, vol. II, p. 283; 1883, vol. II, p. 399; 1886, vol. II, p. 219.

[3]) vol. 64, p. 171: W. A. "usually a sound and well-instructed critic".

[4]) Vom 5. Januar 1895 bis zum 21. Mai 1898.

Nur war Shaw viel mehr ein Mann des praktischen Lebens als Archer. Ein Staatstheater zu fordern, schien ihm ebenso wie Archer wenig aussichtsreich. Aber auch Archers Ersatzvorschlag eines Repertoiretheaters schien ihm für London fast unmöglich; weit eher hoffte er (und die spätere Entwicklung hat ihm darin recht gegeben) auf die Provinz[1]).

Ebenfalls mit Archer persönlich bekannt war der Kritiker Hamilton Fyfe, der durch mehrere Artikel in der FORTNIGHTLY REVIEW ein englisches Nationaltheater forderte[2]). Seitdem diese Zeitschrift von William Leonard Courtney herausgegeben wurde (seit 1894), stellte sie überhaupt häufig ihren Raum für Äußerungen zugunsten der Nationaltheater-Idee zur Verfügung — zuerst hauptsächlich für Archer, dann auch für andere, die ihm folgten. 1904 veranstaltete diese Zeitschrift sogar eine Umfrage bei hervorragenden Vertretern der Literatur und des Theaters und sammelte eine "Full List of Discontents"[3]), in der sich Namen fanden wie: Meredith, Henry Irving, Hardy, Henry James, Tree, Hare, Pinero, Jones, Barrie, Lee, Gosse, Swinburne, Symons u. a. m. Und eine große Anzahl der hier Genannten (Hare, Pinero, Jones, Lee u. a.) vertraten auch aktiv die neue Idee[4]) — und auch anderen Orts als in der FORTNIGHTLY REVIEW.

8.

Um 1904 kam es wieder einmal — diesmal durch Archers Anstoß — zur Bildung einer öffentlichen Meinung, die aber jetzt (wahrscheinlich werden Archers jahrzehntelange Bemühungen auch hierfür die Ursache sein) viel weiter faßte und sehr viel tiefer ging als bei den beiden früheren Versuchen. Das beste Anzeichen, ob eine Meinung wirklich als Öffentliche Meinung angesprochen werden darf oder nicht, kann wohl darin gesehen werden, ob sie latent bleibt oder ob sie aktiv wird. Bei den beiden früheren Ansätzen war es wohl zur Bildung von Komitees gekommen, ja, 1879 war bereits die Er-

[1]) SAT R, vol. 81, pp. 272, 300.
[2]) vol. 67, p. 807; — vol. 69, p. 912.
[3]) vol. 75, pp. 187 und 903; vgl. p. 899.
[4]) cf. Wm. Archer and H. Granville-Barker, A NATIONAL THEATRE (London, 1907), Appendix E.

klärung von Mrs. Pfeiffer gekommen, den Plan finanziell zu unterstützen — aber das angebotene Geld fand nicht einmal Abnahme und Verwendung. Jetzt aber, 1904, wurde die Nationaltheater-Idee tatsächlich zur Öffentlichen Meinung; sie wurde aktiv. Und nur äußere Umstände wie das Dazwischenkommen des Weltkriegs verhinderten, daß die Aktivität der Bewegung die Gründung eines Nationaltheaters zur Folge hatte. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß ohne diese hindernden Umstände sogar die Nationaltheater-Idee in ihrer reinen Form für längere oder kürzere Zeit eine Verkörperung in England gefunden hätte.

Nach 1900 wurde mit der Organisation des von Archer so lange geforderten Gedankens an mehreren Stellen gleichzeitig begonnen. Einmal bildete sich ein National Theatre Committee, dem Gilbert Murray, A. C. Bradley, Spenser Wilkinson, William Archer, Hamilton Fyfe und Harley Granville-Barker angehörten[1]). Das wichtigste Ergebnis, das die Bemühungen dieses Ausschusses zeitigten, war (1904) ein groß angelegter Plan von Ziel, Arbeit und Organisation des zu gründenden Nationaltheaters, von Archer zusammen mit dem jungen Schauspieler und Regisseur Granville-Barker ausgearbeitet[2]). Dieses Buch, das 1907 gedruckt wurde, aber schon vorher vielen Interessierten zugänglich gewesen war, diente in der Folgezeit stets als Ausgangspunkt und Grundlage aller Diskussionen über das Thema.

Der Zweck des Werkes war, wie die Verfasser zu Beginn (p. 1) feststellen: "Assuming that the theatre-building with an initial stock of scenery, costumes, furniture and other requisites, is placed, free of rent, taxes and insurance premium, at the disposal of the management, our purpose is to ascertain as accurately as may be the probable yearly cost of presenting a worthy repertory in a worthy fashion. Dividing, then, the total outlay of the number of performances given in the season" (46 Wochen) "we learn the nightly average of receipts required to render the Theatre independent of any endowment beyond that involved in its freedom from the burden of rent, etc.". Insgesamt halten die Verfasser eine Summe von 330 000 Pfund für

[1]) H. Granville-Barker, AN EXEMPLARY THEATRE (London, 1922), Einleitung.

[2]) A NATIONAL THEATRE, SCHEME AND ESTIMATES.

ausreichend zur Errichtung und gesicherten Fortführung des Theaters. Die Verwaltung soll ein Board of Trustees mit 24 Mitgliedern übernehmen, von denen fünfzehn durch die bekannten englischen Universitäten und ähnliche Institute, neun von den Geldgebern der 330 000 Pfund zu bestimmen wären. Dieser Ausschuß wählt und ernennt den Direktor, den Dramaturgen, den geschäftlichen Leiter, einen Rechtsanwalt und einen "Reading Committee Man". Ausführende Gewalt hat der Ausschuß nur durch den Direktor, der auch das gesamte andere Personal zu engagieren hat: darunter das Ensemble mit 42 männlichen und 24 weiblichen Schauspielern. Kürzeste Engagementszeit: drei Jahre. Bezahlung: Fixum plus Tagesgelder. Das Repertoire soll gebildet werden aus Shakespeare-Stücken, "Elizabethan Drama — Restoration Comedy — 18th Century Comedy — Early Victorian and Mid-Victorian Plays — Modern Revivals — New Plays — Foreign Plays, Classical and Modern". "It is not an 'advanced' theatre that we are designing". Die Annahme und Auswahl der Stücke wird bestimmt durch Mehrheitsbeschluß im Leseausschuß, dem der Direktor, der Dramaturg und der "Reading Committee Man" angehören. Vor dem Abonnementsystem wird gewarnt, da es für England ungeeignet sei. Eine Pensionskasse soll gebildet werden, indem von Stücken, die ohne Zahlung von Autorentantiemen gespielt werden können, die entsprechende Summe (10 Prozent) von den Kasseneinnahmen abgezogen wird. Eine Schauspielschule soll angegliedert werden. Nach Addition aller Einzelausgaben gelangen die Verfasser zu dem voraussichtlichen Jahresetat von 71 091 Pfund; um ihn zu decken, wäre eine Abendkasse von rund 196 Pfund notwendig, womit die Verfasser glauben rechnen zu können. Defizits sollen aus einem Garantiefonds von ungefähr 30 000 Pfund nachträglich balanciert werden, der bei der anfangs genannten Gesamtsumme von 330 000 Pfund bereits einbegriffen ist.

Neben dem National Theatre Committee, dem Archer und Barker angehörten, hatte sich eine Bestrebung mit ähnlichen Zielen durch das Shakespeare Memorial Committee etabliert. Der Zweck dieser Vereinigung war eigentlich ziemlich unbestimmt. Klar scheint den Komiteemitgliedern nur gewesen zu sein, daß sie für eine großartige Feier und Ehrung des 300jährigen Todestages von Shakespeare (1916) Vorbereitungen treffen sollten; ob diese nun in der Errichtung eines Denkmals,

eines Shakespeare-Theaters in London oder nur in der Veranstaltung eines Festspieles bestehen sollte, das alles blieb unklar. Es war ja auch noch genügend Zeit bis 1916, und die breite Öffentlichkeit zeigte kein besonderes Interesse für das Shakespeare Memorial Committee, ja, die meisten ahnten wohl nicht einmal sein Bestehen. Aktuell wurde die Angelegenheit erst, als im Jahre 1904 durch die Presse die Nachricht ging, daß ein gewisser Richard Badger dem London County Council (L. C. C.) die Summe von 2500 Pfund gestiftet habe, "to form the nucleus of a fund for the erection of a statue, and the Council offered a site if sufficient funds could be collected to insure a worthy memorial"[1]). So kam der Plan eines Shakespeare-Denkmals für London in den Vordergrund der Diskussion, aber der Nationaltheater-Gedanke spielte weiter mit, und am 28. Februar 1905 wurde eine größere Versammlung nach dem Mansion House einberufen, wo auch Bram Stoker, der langjährige Mitarbeiter Henry Irvings, über den Plan eines Nationaltheaters sprach. Schließlich nahm die Versammlung — den Vorsitz führte der Lord Mayor — folgende Resolution an: "That the meeting approves of the proposal for a Shakespeare Memorial in London, and appoints a general committee, to be further added to, for the purpose of organising the movement and determining the form of a memorial"[2]). Dann wurde es wieder still in der Öffentlichkeit und in der Presse, bis am 5. März 1908 das Exekutivkomitee der Bewegung beschloß, ein Grundstück in Park Crescent, Portland Place, zu erwerben und dort ein Denkmal zu errichten. Gesamtkostenanschlag: 100 000 Pfund. Gegen diesen Plan wurde lebhafter Widerspruch erhoben, weil der Nationaltheater-Gedanke fallen gelassen worden war. Am 19. Mai 1908 versammelten sich die Opponenten unter Vorsitz von Lord Lytton im Lyceum Theatre und bildeten ihrerseits ein Komitee. Da die meisten Mitglieder des alten National Theatre Committee auch hier vertreten waren, so ging das alte einfach in dem neuen National Theatre Committee auf.

---

[1]) William Poel, SHAKESPEARE IN THE THEATRE (London, 1913), p. 229. In gewissem Gegensatz hierzu stehen zwei andere Zeugnisse: GRB 6, p. 408 nennt als Stifter Richard Baxter, aber gleichfalls die Summe 2500 Pfund; STYB 10 (p. 24) dagegen nennt Richard Badger, aber als gestiftete Summe nur 1000 Pfund.

[2]) Wm. Poel, a. a. O.

Es gelang glücklicherweise bald darauf, die beiden Komitees zu vereinigen, und in dem neugebildeten Exekutivausschuß saßen nun: der Lord Mayor, der Earl of Lytton, Hare, Archer, Barker, Sidney Colvin, Courtney, Gosse, Lee, Pinero, Shaw, Forbes-Robertson, Tree, Israel Gollancz u. a. m.[1]). Man einigte sich endgültig darauf, sowohl das Theater zu bauen wie das Denkmal zu errichten. Die Gesamtkosten wurden auf rund 500 000 Pfund geschätzt; durch freiwillige Zeichnungen sollten sie aufgebracht werden. Richard Badger hatte mit 2500 Pfund ja schon den Grundstock gelegt, und auch jetzt schien man auf Willigkeit und Gebefreudigkeit zu stoßen. Ein einziger Spender, der anonym bleiben wollte, zeichnete sofort 70 000 Pfund. Seine Anonymität blieb jedoch auf die Dauer nicht gewahrt; der Spender war Sir Carl Meyer[2]), "a Hamburg gentleman"[3]). Aber so verheißungsvoll der Beginn war, so wenig glücklich verlief die Klingelbeutelei des Komitees in der Folgezeit. 1910 waren erst (zusammen mit den Zinsen der früheren Stiftungen) 90 000 Pfund aufgetrieben, wovon ein Grundstück in Gower Street erworben wurde[4]). Schließlich kamen überhaupt keine Stiftungen mehr; der Krieg begann, und an ein großartiges Shakespeare Memorial war 1916 nicht zu denken, und auch nach dem Kriege fanden sich keine — und noch weniger so großzügige Stifter wie 1908. "When Germany recovers from the War we may get another move on. Nil desperandum"[5]), sagte Shaw sarkastisch.

9.

Die Nationaltheater-Idee schien tot in den Jahren nach dem Kriege. Selbst Archer, ihr ältester und wärmster Verehrer, hatte anscheinend den Mut verloren; er war alt und resig-

---

[1]) STYB 10, p. 24.

[2]) THE LONDON MERCURY, vol. I, p. 642.

[3]) So nennt ihn Shaw in: Archibald Henderson, TABLE-TALK WITH G. B. S. (London, 1925), p. 69. Meyer war tatsächlich in Hamburg geboren, war später Direktor der National Bank of Egypt und lebte — mit einer Engländerin verheiratet — lange Zeit in London (WHO WAS WHO, vol. 2, 1916—1928).

[4]) THE LONDON MERCURY, a. a. O.

[5]) Henderson, a. a. O.

niert geworden. Der Krieg hatte ihm — dem alten Freund deutscher Kultur, der aber seit 1914 einer der größten Deutschenhasser und einer der lautesten Verherrlicher des Krieges geworden war — dieser Weltkrieg hatte ihm das größte Weh zugefügt, das ihm überhaupt zustoßen konnte: Thomas, sein Sohn, an dem er mit der größten Liebe hing, war gefallen[1]). Resigniert, schon gar nicht mehr als aktiv Teilnehmender, zog Archer den Schlußstrich unter vierzig Jahre seines Lebens und unter die gesamte dramatische Literatur in seinem Buch THE OLD DRAMA AND THE NEW (1923). Von der Nationaltheater-Idee ist dort gar nicht mehr die Rede, nur an einigen Stellen von der Repertoiretheater-Idee. Am 27. Dezember 1924 ist Archer dann plötzlich gestorben[1]). Sollte die Nationaltheater-Idee mit ihm begraben werden?

Professor Israel Gollancz (1863—1930), damals schon Sir Israel, der viele Jahre hindurch dem Shakespeare National Theatre Committee vorgestanden hatte, konnte als Führer kaum in Frage kommen. Denn er war zwar ein hervorragender Kenner Shakespeares, aber nicht wie Archer ein Kenner des Theaters. War die Idee also — Archers halbes Lebenswerk — wirklich dem Untergang bestimmt?

Vielleicht wäre sie es gewesen, wenn nicht Harley Granville-Barker, jener junge Schauspieler, mit dem zusammen Archer 1904 die grundlegende Schrift über das Nationaltheater ausgearbeitet hatte, Archers Erbe angetreten und mit neuem Enthusiasmus für die Idee geworben hätte. Dieser Harley Granville-Barker (geb. 1877) ist unzweifelhaft eine der eigentümlichsten und interessantesten Persönlichkeiten in der modernen englischen Literatur. Er war zuerst Schauspieler, und zwar — wie von solchen versichert wird, die ihn gesehen haben[2]) — einer der besten seines Landes. Er kam früh mit der Stage Society in Verbindung, trat dort in mehreren Shaw-Stücken auf und wurde bald zum Regisseur. Nachdem er seine Begabung auf diesem Gebiet entdeckt hatte, leistete er auch hier Vorzügliches — besonders über seine Tätigkeit im Court Theatre (1904—1906) wird später noch zu sprechen sein. Inzwischen

[1]) cf. Vorrede von Shaw zu THREE PLAYS BY WILLIAM ARCHER.

[2]) Francis Bickley: "Granville-Barker's Shakespeare" in THE BOOKMAN (London, April 1930), vol. 78, p. 13.

hatte er angefangen, selbst Theaterstücke zu schreiben, nicht frei von Shaw-Nachahmung, aber auch hier wieder Bedeutendes leistend. Und hatte er zuerst seine Schauspielerlaufbahn zugunsten der Regisseurlaufbahn aufgegeben, so jetzt diese zugunsten seiner Dramatikerlaufbahn. Aber nicht allzulange darauf gab er auch das Stückeschreiben auf (wenigstens vorläufig) und widmete sich eingehenden Shakespeare-Studien, als deren Frucht jetzt die PREFACES TO SHAKESPEARE erscheinen. Und schon zwei Jahre vor Archers Tod, 1922, erschien von ihm ein groß angelegtes Buch, THE EXEMPLARY THEATRE, in dem er den Nationaltheater-Gedanken besonders vom volkserzieherischen Standpunkt aus betrachtete. Er fordert darin viel mehr, als Archer je zu fordern gewagt hatte: vor allem eine staatliche Subvention. Aber als Grundlage fordert er, daß die gesamte Jugenderziehung das Drama berücksichtigen solle; da alle Erziehung den Zweck habe, das Individuum zum Nutzen der Gesellschaft zu bilden, gleichzeitig aber die individuellen Fähigkeiten zu stärken, so — meint er — könne niemand besser erzogen werden, als durch Mitwirkung an dramatischen Spielen. Er legt den größten Wert auf den demokratischen Geist, der unter den Mitwirkenden an dem gemeinsamen Werk herrschen muß. Das Theaterspiel sei aber durch seine Verbindung mit dem Drama ein viel besseres Erziehungsmittel als der Sport, weil beim Sport die Verbindung mit dem Geiste fehle.

Der Ton, den Barker hier angeschlagen hatte, war neu. Gelegentlich machte man sich über ihn lustig. Aber an anderen Stellen fand er Anklang. So veröffentlichte 1927 das Adult Education Committee of the Board of Education einen genauen Bericht über die Zustände und Bestrebungen auf dem Gebiete der Amateurtheater, der durchaus geeignet ist, Barkers Forderungen zu stützen, und der auch mit der höchsten Anerkennung von Barker selbst spricht[1]).

Aber auch andere Stimmen waren inzwischen laut geworden, die die Nationaltheater-Idee wieder vor die Öffentlichkeit brachten. Insbesondere waren es die 1919 gegründete British Drama League, über die im zweiten Teil dieser Untersuchung noch genauer zu sprechen sein wird, und ähnliche Unternehmun-

[1]) A E, p. 232.

gen; es waren einzelne Kritiker, unter denen vielleicht besonders hervorzuheben sind: St. John Ervine und J. T. Grein.

Ervine, aus Ulster stammend, hatte eine Zeitlang mit dem Abbey Theatre in Verbindung gestanden, hatte sich dann als Londoner Kritiker einen Namen gemacht und wurde 1923 als "Shute Lecturer in the Art of the Theatre" an die Universität Liverpool berufen, wo er fünf Vorträge hielt. Diese erschienen 1924 gesammelt als Buch[1]), aber sie bringen wenig Eigenes außer dem, was in Kapitel V gesagt wird. Dort spricht Ervine zwar nicht über das Nationaltheater, sondern über das "Repertory Theatre", das ja aber — wie bereits gezeigt wurde und später noch deutlicher gemacht werden wird — mit dieser Idee aufs engste zusammenhängt. Der praktische Vorschlag, den Ervine hier macht, läuft darauf hinaus, daß die Repertoiretheater in benachbarten Städten in beständigem Austausch ihrer Truppen stehen sollten[2]), wodurch jedes Stück, da es dann an mehreren Orten gezeigt würde, etwas länger gespielt werden könnte. Für Autor und Schauspieler wäre das natürlich von großem Vorteil. Allerdings berücksichtigt Ervine hierbei die Schwierigkeiten nicht, die dadurch entstehen müssen, daß die Etats dieser Truppen untereinander sehr verschieden sind. Durch seine immer lebendigen Artikel im OBSERVER hat Ervine in den darauffolgenden Jahren anregend für die Diskussion gewirkt — wenn auch häufiger, indem er Widerspruch als indem er Anerkennung hervorrief.

J. T. Grein dagegen hat zeit seines Lebens sehr wenig derartigen Widerspruch erregt. Er, der geborene Amsterdamer, ist kaum jünger als Archer und hätte nach dessen Tode wohl gern Archers Erbschaft angetreten und wäre gern zum ersten Londoner Kritiker avanciert. Gewisse äußere Gaben schienen ihn sogar dazu zu bestimmen. So ist er wie Archer ein guter Kenner vieler ausländischer Sprachen — das Englische ist ja nicht einmal seine Muttersprache. Aber es fehlt ihm und seinen Kritiken doch das Maß und die Tiefe Archers und dessen Zähigkeit, mit der er an seinen einmal erkannten und gewählten Idealen hing. Wo eine neue Mode auftauchte, Grein machte sie mit, oder, wenn sie im Ausland auftauchte, so war er gewiß

[1]) THE ORGANISED THEATRE (London, 1924).

[2]) Der Plan hat große Ähnlichkeit mit dem Rheinischen Städtebundtheater.

der erste, der sie nach England importierte. Im Bezirk des Theaters fällt das nicht so auf, aber seinen Kritiken über dramatische Werke ist die Kurzlebigkeit leicht anzuspüren. Die Idee eines National Theatre durfte bei Grein gelegentlich nicht fehlen[1]), und da Grein seit langem in der weitverbreiteten ILLUSTRATED LONDON NEWS über Drama und Theater schreibt, so darf sein Einfluß, auch wenn er kein bedeutender Kritiker ist, schließlich doch nicht zu gering eingeschätzt werden.

Die wichtigste Unterstützung aber fand die Idee durch die nun schon lange entstandenen antikommerziellen Theaterunternehmen und durch die mit ihnen in Verbindung stehenden Personen. Besondere Erwähnung verdienen vielleicht das Abbey Theatre, das Gaiety Theatre in Manchester, das Birmingham Repertory Theatre und die Stage Society. In den Jahren nach Archers Tod hat der Nationaltheater-Gedanke sich außerordentlich ausgebreitet — so sehr, daß nicht daran gedacht werden kann, die Bewegung in allen Regungen und allen Äußerungen zu verfolgen. Heute ist d i e Öffentliche Meinung für die Idee. Als im Oktober 1929 die British Drama League eine „Prominenten-Umfrage" veranstaltete, wer für ein englisches Nationaltheater sei, konnte sie eine Liste von 158 Namen veröffentlichen, unter denen sich die bedeutendsten Vertreter aus Kunst, Literatur, Theater, Wissenschaft, Politik und Geistlichkeit befinden[2]). 1931 hat dann die Drama League die Bildung einer National Theatre Guild veranlaßt, "the chief object of which is to keep the idea alive. The aim is to secure 100,000 signatures and the same number of shillings as a guarantee of good faith and to provide a fund for carrying on the propaganda"[3]). Auch versucht die Drama League von Zeit zu Zeit immer wieder, die englische Regierung für die Idee zu interessieren; doch verspricht sie sich wohl selbst nicht, unter den jetzigen schwierigen Verhältnissen viel Erfolg mit diesen Bemühungen in der nächsten Zeit zu haben.

Die letzten theoretischen Auslassungen von größerer Wichtigkeit über das Nationaltheater stammen von John Drinkwater,

[1]) cf. DRAMATIC CRITICISM, vol. V, 1903 (London, 1905); Einleitung.

[2]) Harley Granville-Barker, A NATIONAL THEATRE (London, 1930), p. XIII ff.

[3]) OBS, 16/8/1931.

dem Dramatiker und Lyriker, und wieder von Granville-Barker. Drinkwater hielt einen kurzen Vortrag, ART AND THE STATE[1]), in dem auch er sich für eine staatliche Subvention einsetzt. Dasselbe tut auch wieder Granville-Barker in seinem neuen Buch, A NATIONAL THEATRE, in dem er das 1904 zusammen mit Archer aufgestellte Schema auf den Standpunkt der Gegenwart bringt. Vor allem hat er die alten Kostenanschläge revidiert. Dabei sieht er davon ab, Zahlen für den Erwerb eines Grundstückes und den Bau eines Hauses anzugeben, da diese Zahlen zu variabel sind. Er beschränkt sich auf einen Voranschlag für den Jahresetat, den er mit 209 657 Pfund auf der Ausgabenseite ansetzt, welcher Summe 209 600 Pfund auf der Einnahmenseite gegenüberstehen. Die hohen Einnahmen erklären sich dadurch, daß Barker (wie auch schon in THE EXEMPLARY THEATRE) zwei Theaterräume — einen großen und einen kleinen — und demnach auch einen doppelten Spielplan in dem Nationaltheater haben will. Der jährliche Zuschuß würde also, wenn Barkers Berechnung stimmt, nur 57 Pfund betragen. Daß Barkers Berechnung unsinnig ist, kann bei dem großen Ruf, den er als Theaterfachmann genießt, schlecht angenommen werden, und ihre Wahrscheinlichkeit wird ihm auch durch andere Experten des Theatergeschäftes bestätigt, deren Meinung Barker im Anhang wiedergibt[2]). An anderer Stelle, "speaking at the annual conference of the British Drama League at Exeter yesterday"[4]), hat Barker dann auch einen praktischen Vorschlag gemacht, woher die Mittel für eine Subventionierung des geforderten Nationaltheaters zu nehmen wären, nämlich aus den Überschüssen der B. B. C. (British Broadcasting Corporation). Im Rückblick auf die verflossene Werbetätigkeit zugunsten des englischen Nationaltheaters sagt Barker: "The minority in favour of a National Theatre has grown greatly during the last twenty-five years, in numbers, influence, and—more importantly—in appreciation of what it is that is wanted, and why. Objection in principle to the endowment of drama has probably all but vanished"[3]).

[1]) "Being the Roscoe Lecture delivered under the auspices of the Literary and Philosophical Society of Liverpool, on January 20th, 1930" (E. A. Bryant, Liverpool, 1930).

[2]) a. a. O., p. 117 ff.

[3]) a. a. O., p. 3.

[4]) OBS, 2/11/1930.

Zusammenfassend muß über die Entwicklung der Nationaltheater-Idee gesagt werden, daß sich zwar die Haltung der Öffentlichen Meinung in den sechzig Jahren von 1870 bis 1930 sehr geändert hat, daß das Ziel aber noch keineswegs erreicht ist.

10.

Der englische Staat nimmt von der Kunst des Dramas und Theaters noch immer keine andere Notiz als durch die Institutionen der Zensur, der Feuer- und Baupolizei usw. Das Amt des Zensors ist in England aus dem des Master of Revels entstanden[1]), das zuerst 1347 erwähnt wird. Doch übten auch andere Stellen eine Kontrolle aus, bis schließlich durch Walpoles Theaterakte von 1737 die Aufsicht allein dem Lord Chamberlain anvertraut wurde. Von da ab mußte jedes neue Stück, das noch nicht auf einer öffentlichen englischen Bühne gezeigt worden war, vor der öffentlichen Uraufführung dem Zensor vorgelegt werden, der es gegen Zahlung von bestimmten Gebühren zu lesen hatte, um dann sein Placet zu geben oder zu verweigern, Streichungen oder Zusätze zu machen. Es ist während der in dieser Untersuchung betrachteten Epoche mehrfach versucht worden, diese Einrichtung zu beseitigen: ohne Erfolg.

Tatsächlich scheint die Zensur aber auch nicht allzu rigoros gehandhabt worden zu sein; die Zahl der Verbote ist wirklich nicht groß, wie aus der auf der nächsten Seite folgenden, von Fowell und Palmer veröffentlichten Statistik hervorgeht.

Auch unter den wirklich verbotenen Stücken sind solche von literarischem Wert recht selten, obwohl Autorennamen wie Shaw, Granville-Barker, Shelley, Maeterlinck, Tolstoy, Ibsen, Wilde, Hauptmann (unter den einst bzw. noch heute verbotenen) auftauchen. Weit höher muß wohl der indirekte Einfluß dieser Zensur veranschlagt werden, da die Autoren schon während des Schaffens durch das Gefühl dieser Grenze gehemmt werden.

---

[1]) Frank Fowell & Frank Palmer, CENSORSHIP IN ENGLAND (London, 1913).

Englische Theaterzensur 1852—1912.

Jahr	gewährte Lizenz	verweigerte Lizenz	Jahr	gewährte Lizenz	verweigerte Lizenz	Jahr	gewährte Lizenz	verweigerte Lizenz
1852	225	2	1873	247	0	1894	433	0
1853	204	2	1874	178	1	1895	374	4
1854	219	3	1875	213	0	1896	461	2
1855	162	0	1876	344	0	1897	481	3
1856	176	1	1877	272	4	1898	440	2
1857	183	1	1878	204	0	1899	464	6
1858	165	2	1879	272	0	1900	466	3
1859	202	2	1880	252	0	1901	513	2
1860	242	3	1881	286	0	1902	519	2
1861	217	1	1882	302	0	1903	538	3
1862	201	1	1883	287	1	1904	468	1
1863	220	0	1884	320	0	1905	520	2
1864	200	0	1885	288	2	1906	579	2
1865	181	1	1886	294	3	1907	536	4
1866	173	0	1887	304	3	1908	560	4
1867	174	0	1888	348	0	1909	577	3
1868	159	0	1889	287	1	1910	604	2
1869	150	2	1890	297	0	1911	608	6
1870	184	2	1891	244	1	1912	1070	6
1871	263	5	1892	396	1	(bis		
1872	206	1	1893	362	0	31. Okt.)		

LEBENSLAUF.

Karl-Harry Bergholz, geboren 1908 in Berlin als Sohn von Charlotte und Karl Bergholz; 1914—26 auf einem Reform-Realgymnasium in Berlin; danach Studium der englischen, deutschen und französischen Sprache bei der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität.